الرقص المصري القديم

تأليف

إيرينا الكسوفا

ترجمة

د. محمد جمال الدين مختار

مراجعة

د.عبد المنعم أبو بكر

الكتاب: الرقص المصري القديم

الكاتب: إيرينا الكسوفا

ترجمة : د. محمد جمال الدين مختار

مراجعة : د.عبد المنعم أبو بكر

الطبعة: ٢٠١٨

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

الكسوفا ، إيرينا
الرقص المصري القديم / تأليف: إيرينا الكسوفا ، ترجمة : د. محمد جمال الدين مختار ،
مراجعة : د. عبدالمنعم أبو بكر
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٥٧ ص، ١٨ سم.
الترقيم الدولى: ٦ – ٧٨٤ – ٤٤٦ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٠٧٠٢ / ٢٠١٨

الرقص المصري القديم



وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

هذه ترجمة كتاب

ANCIENT EGYPTIAN DANCES

BY
ARENA LEXOVA

تصدير

لم تكن حياة المصريين القدماء كلها كداً وتعباً، بل كثيراً ما لجأ المصري إلى المرح واللهو البري ليشيع حول نفسه جواً من البهجة والسرور، وكان الرقص من أهم وسائله في هذا السبيل.

وقد احتل الرقص مكانة كبيرة في حياة المصريين القدماء، ولعب دوراً هاماً في مجتمعهم، وهم لم يقبلوا عليه رغبة في اللهو أو التسلية أو الترفيه عن النفس فحسب، بل اتخذوا منه سبيلاً لعبادة الخالق ووسيلة للتقرب منه، وعدوه مظهراً من مظاهر لتعبير عن سرورهم وامتنانهم بما أنعم الله به عليهم من نعم، كما لجئوا إليه عند وفاة عزيز لديهم ابتغاء إدخال السرور على قلب المتوفى، وطرد الأرواح الشريرة التي قد تؤذيه.

كذلك اعتبر المصريون الرقص فناً راقياً مقدساً تزاوله الآلهة وتستمتع بمشاهدته، ويمارسه الملك أو من يمثله في الاحتفالات والأعياد، ويقبل عليه الجميع يستوي في ذلك العامة والخاصة، كما أكثروا من تصويره –ضمن ما صوروه من مظاهر الحياة اليومية– على جدران مقابرهم، مما أتاح لنا تكوين فكرة لابأس بها عن أنواعه وحركاته ومظاهره المختلفة.

وقد عرض هذا الكتاب –الذي قمت بترجمته موضوع "الرقص المصري القديم" عرضاً واضحاً، لا عسر فيه ولا مبالغة، متوخياً الدقة والأمانة العلمية، وتحدث عن عناصر الرقص وألوانه وتطوراته وأهدافه، كما أمد القاريء بقرابة

الثمانين شكلاً، مما يتيح له تكوين صورة واضحة عن ذلك الفن البديع في تلك العهود البعيدة.

وقد أشارت المؤلفة في متن الكتاب إلى حوادث وأشخاص قد لا يفهم كنهها إلا من له إلمام بالتاريخ والآثار المصرية القديمة، ولذا حرصت على إضافة حواش جديدة توضح ما قد يبدو غامضاً ويحتاج إلى شرك وذلك إتماماً للفائدة.

وأرى لزاماً عليَّ قبل أن أختم هذه الكلمة أن أسجل صادق الشكر للسيد الدكتور ثروت عكاشة: وزير الثقافة والإرشاد القومي ، الذي أشار بترجمة هذا الكتاب، فعمل بذلك على تعريف الشعب العربي بناحية من نواحي العظمة الفنية لأسلافه الخالدين، وعلي تزويده بجانب هام من تاريخ فن الرقص، ذلك الفن الذي أتقنه أجدادنا الأولون وبرعوا فيه بشكل أثار الإعجاب، ولفت الأنظار منذ أقدم العهود.

وأخيراً، لعل القاريءيجد في هذا الكتاب المبسط بعض ما يغذي العقل، ويرهف الحس ويرضي النفس التي تعشق الفن وتتذوق الجمال.

والله ولي التوفيق،،،

المترجم

القاهرة في ١٥ أبريل سنة ١٩٦١

تمهيد

منذ بضع سنوات شاهدت بعض الراقصات المعاصرات يمارسن رقصاً مصرياً حديثاً، وكان الطابع المشترك في كل تلك الرقصات يتمثل في الحركات الاهتزازية العنيفة، والأوضاع المنفرة، وتحريك الأطراف بطريقة سريعة مفاجئة، وقد زعمت بعض الراقصات أنهن يقلدن الرقصات المصرية القديمة، ولكني لم أتذكر رؤية مثل تلك الحركات والأوضاع في أية رسوم مصرية، ولذا وطدت العزم في ذلك الحين على الكتابة في موضوع "الرقص المصري القديم"، إلا أن أبحاثي في فقه اللغة عاقتني عن تحقيق تلك الأمنية.

وقد بدا لي – عندها أضحت ابنتي "إيرينا" تلميذة لي– أن تعريفها بطرق البحث العلمي قد يكون أيسر سبيلاً من محاولتي الحصول على معلومات أهل الخبرة في فن الرقص، ولذا عهدت إليها ببحث موضوع "الرقص المصري" بحثاً علمياً دقيقاً.

وقد بدأت ابنتي بجمع كل المادة والصور المنشورة في هذا الموضوع، ثم نسخت أختها الكبرى "ميلادا" بالحبر صور الرقص المنقولة بمختلف الطرق عن النقوش والرسوم المصرية القديمة، وقد درسنا أثناء البحث كل التفاصيل الهامة، كما تأكدنا من بعض الموضوعات حين قمنا بتجربتها بأنفسنا.

وبعدئذ أخذت ابنتي "إيرينا" في كتابة هذا البحث، وقد وافقت على طبعه حين بدت محتوياته في ناظري مفيدة لكل شخص يتخذ من تاريخ الثقافة مصدراً شيقاً للمعرفة وللترويح عن النفس، ولأجل أن يحقق هذا البحث الهدف المنشود، كان من الضروري إغفال بعض التفصيلات الفنية التي قد يملها القاريء، كذلك قمت بنفسي بتبسيط أسلوبه العلمي الجاف حتى يستمتع قارئه به.

وإني إذ أقدم للجمهور هذا العمل المشترك لعلي ثقة من نجاحه.

د. فرانتشك لكسا

أولاً: الموضوع

مقدمة

كتب الكثير عن الرقصات المصرية القديمة، ويخيل إليَّ أن أقدم بحث تناول هذا الموضوع كتبه "ج. جاردنر. ولكنسون" في كتابه "عادات وأحوال المصريين القدماء[١]".

ويرجع الفضل إلى "ولكنسون" في جمع تلك المادة الغزيرة الموضحة بالصور لأول مرة وجعلها في متناول اليد، ويمكن إجمال البحث الذي نشره في كتابه فيما يلي:

"يتركب الرقص المصري من سلسلة متتابعة من المناظر يحاول الراقص خلالها عرض تشكيلة واسعة من الحركات، وقد رقص الرجال والنساء معاً أو في مجموعات منفصلة فضلها المصريون لما فيها من رشاقة وانسجام، وكان البعض يرقص على أنغام بطيئة تتمشى مع أسلوب الحركة، في حين فضل آخرون الخطوات المليئة بالحيوية تنظمها الألحان المناسبة، وكانت الفتيات في بعض الأحيان يعزفن على الطنابير أو

[1] J. Gardner Wilkinson: “Manners and customs of the ancient Egyptians”, (London 1837: Part II, pages 328-340).

ثم ظهر هذا البحث مختصراً في كتاب أحدث لـ "ولكنسون".

“A popular account of the ancient Egyptians”, (new edition I-II, London 1874: Part I, (pages 133-140).

بالمزامير أثناء قيامهن بالرقص، أما الرجال فكانوا يرقصون دائماً بهمة ونشاط، يثبون على الأرض بطريقة أقرب إلى أسلوب الأوروبيين منها إلى أسلوب أهل الشرق، وكانت الموسيقى التي تصحب الرقص مشتملة أحياناً على عدد كبير من الآلات: الجنك – الكناره – الطنبور – الجيتار – المزمار – الدف .. إلخ"، وقد يكتفي في أحيان أخرى بتصفيق الأيدي أوض "طرقعة الأصابع" أو يقتصر في الطرقات على قرع الطبول فقط، وكانت الحركات والإيماءات الرشيقة هي الطابع المميز لأسلوب الرقص المصري القديم، وتشبه بعض رقصاتهم الباليه الحديث.

وقد أغرم المصريون منذ آلاف السنين بالدوران حول أنفسهم مع الاعتماد على ساق واحدة، كذلك رقص المصريون في بعض الأحيان أزواجاً، وقد أمسك كل راقص بيد زميله، وأدار نحوه وجهه أو حوله بعيداً عنه، وكثيراً ما تابع الرجال والنساء نغمة مفردة (سولو) منظمين الإيقاع بدقات أقدامهم، وكان مستوى الرقص يتوقف على مقدرة الراقص ومدى إلمامه بفنه من ناحية، وعلى ذوق النظارة الذين يرقص من أجلهممن ناحية أخرى، وقد سمح للمهرجين بالقيام ببعض الحركات المجونية، على ألا يتعدوا حدود اللياقة، وكانت رقصات الطبقات السفلى من المجتمع تنزع إلى نوع من التمثيل التهريجي المعتمد على الإشارات، كما كانت الطبقات العاملة تغتبط بالتهريج والخروج عن الأطوار المألوفة أكثر من اغتباطها بالتناسق والرشاقة.

وقد ارتدت الراقصات أردية طويلة فضفاضة صنعت من نسيج رقيق شفاف، تسمح بمشاهدة شكل وحركة أعضاء الجسم، كما كن يرتدين في بعض المناسبات مجرد أحزمة ضيقة مزخرفة، وقد مثلت الفتيات في بعض الأحيان دون أن يبدو على أجسامهن أي أثر لملبس وكأنهن عرايا تماماً، ومن الصعب أن نجزم بذلك إذ لعله يرجع إلى إنمحاء خطوط الرداء أو إغفال الفنان رسمه لشفافية القماش.

وجرت العادة على دعوة موسيقيات وراقصات محترفات إلى المآدب والاحتفالات، لتسلية المدعوين بالموسيقى والرقص، وكان ذلك مظهراً أساسياً من مظاهر حسن الضيافة، وقد اقتنى السراة في منازلهم الأرقاء الذين يبعثون المرح في قلوب أسيادهم وضيوفهم بإتقانهم الرقص، بجانب ما يقومون به من مهام أخرى، ولكن لم تكن من عادة المصري القديم المهذب الاندماج علناً أو سراً في الرقص، وكان ذلك من خصائص الطبقات الدنيا فقط، وقد كان الرقص على كل حال مثله كمثل الموسيقى، فرعاً ممن فروع التربية.

وقد رقص المصريون في المعابد كذلك تمجيداً لمعبوداتهم، كما رقصوا خارجها في الاحتفالات الدينية، واقتبس اليهود هذه العادة منهم، ولم يعدوها ماسة بمقام الدين.

هذا البحث القديم في الرقص المصري، يعتبر على درجة كبيرة من التواضع إذا اقتصر المؤلف فيه على مادة جمعها من الرسوم المصرية القديمة، ولم يحاول قط تصنيف الرقصات.

ملحوظة:

في طبعة جديدة من كتاب "ولكنسون"، أعاد "برش" طبع فصل "ولكنسون" عن الرقص بنصه نقلاً عن الطبعة الأولى للكتاب، ثم ألحق به ملحقاً عن صور الرقص التي سجلت على جدران مقابر الدولة القديمة مع تعليق ختامي عليها(٢).

وكتب "أدولف إرمان" في كتابه "مصر والحياة المصرية في العصور القديمة(٣)" ما يلي:

"لم يغفل المصريون الرقص في أي احتفال مصري قديم إذ اعتبروه تعبيراً طبيعياً عن الفرح، وقد اعتاد الفلاحون ممارسة الرقص عند تقديم بواكير محصولهم إلى المعبود "مين" رب مدينة فقط، كما كان يدور الرقص أيام الاحتفالات بأعياد المرح والسرور التي كانت تقام للمعبودتين العظيمتين "حتحور" و"باستت".

---

(2) J. Gardner Wilkinson: "The manners and customs of the ancient Egyptians", (new edition revised and corrected by Samuel Birch, I-III. London 1878, PartI, pages 500-510).

(3) Adolf Erman: "aegypten und aegyptisches Leben im Altertum, neu bearbeitet von Herman Ranke" (Tubingen, 1923).

ومعلوماتنا عن تلك الرقصات القومية محدودة، على أن الرجال كانوا يرقصون في أعياد الحصاد أيام الدولة القديمة وقد تجردوا من ملابسهم فيما عدا الأحزمة، ويقومون بحركات سريعة، وقد أمسكوا في أيديهم عصياً يضربون بعضها بالبعض الآخر.

ومن الرقصات الكثيرة الذيوع تلك التي مارستها نسوة المنزل لتسلية سيداتهن، وتبدو تلك الرقصات في الرسوم القديمة هادئة مهذبة، إذ تخطو الراقصات الواحدة وراء الأخرى خطوات بطيئة بحيث لا تكاد ترتفع أقدامهن عن الأرض مع تحريك أذرعهن، ولم يكن الأمر يخلو من وقوف أخريات يصفقن بالأيدي لضبط الإيقاع مع وقع أقدام الراقصات، كما كان الجنك والمزمار يؤلفان المصاحبة الموسيقية في كثير من الأحيان.

ويقابلنا في ذلك العصر رقصات أخرى أكثر حيوية يمكن مضاهاتها بالباليه الحالي، كما وردت صور رقصات يشترك فيها اثنان، بل يبدو في أحد مناظر الأسرة السادسة المحفوظة إلى الآن أن كل أربع فتيات يرقصن معاً ويقمن بتحريك عصى مزدانة برؤوس غزلان، وكانت هناك رقصات أكثر تعقيداً يقوم بها الرجال، ولكنه إلى حد ما نادرة، ومن تلك الرقصات رقصة مسجلة على جدران مقبرة من أيام السرة الرابعة تتألف من ثلاث مراحل، يقف فيها الراقصون الواحد تجاه الآخر وقد ارتدوا أحزمة ذات حواش طويلة، وأمسك بعضهم البعض بالأيدي، ويقومون بحركات متماثلة تماماً، ففي المرحلة الأولى يرفع كل منهم ذراعه وقدمه

ويمده في اتجاه زميله، وفي الثانية يقف كل منهمعلى ساق واحدة ويثني الثانية عند الركبة مثل طائر الكركي، وفي المرحلة الثالثة يدير كل منهم ظهره إلى زميله، ويبدو وكأنه يبغي الفرار في الاتجاه المضاد، ولكل مرحلة من تلك المراحل اسمها الخاص الذي كان يرمز في أذهان المصريين إلى معنى معين، وهذه الرقصات قريبة الشبه بما نسميه اليوم "لوحات حية"، وتسجل لنا مقابر بني حسن بعضاً من تلك اللوحات الحية، ففي واحدة صورت فتاتان تمثل إحداهما الملك وتمثل الأخرى أسيرة المنكسر، وفي لوحة ثانية تمثل فتاة الريح في حين تمثل أخريان النباتات والأعشاب وهي تتمايل مع الريح، وترتدي هاته الفتيات نقب الرجال القصيرة، وهو زي الراقصات المألوف في الدولتين القديمة والوسطى، والذي لا يكاد يستر من أجسامهن إلى القليل، وهن متحليات بالقلائد والأساور والخلاخيل، ويجملن رؤوسهن بأكاليل الزهر، ويكسين صدورهن بالشرائط، ويجدلن شعورهن في ضفائر تشبه ذيول الخنازير، تثقل أطرافها بكرات مما يكسب صاحباتها مظهراً رشيقاً أثناء الرقص.

وكانت الخادمات يسلين أسيادهن وسيداتهن أيضاً بالألعاب الرياضية، ولم يكن يعوزهن حتى لاعبات الأكروبات، وكان انثناء الجسم في وضع يشبه القنطرة من الأوضاع المألوفة لديهن، وقد تمكنت إحدى الفتيات بما أوتي جسمها من ليونة –في منظر ممثل على إحدى مقابر بني حسن– من الانثناء إلى الخلف على شكل قوس، وتمكنت في الوقت نفسه، ودون أن تسند نفسها بيديها من حمل زميلة لها، وفي مناظر أخرى نجد إحدى الفتيات قد حملتها زميلتها وقد اتجه رأسها إلى

أسفل، واثنتين يدور بهما الرجال في حلقة دوراناً سريعاً بحيث لا تمس الأرض إلا أعقاب أقدامهما، وقد ارتدت هاته الفتيات الأردية الطويلة العادية.

بيد أن هذه الملابس قد تغيرت أيام الدولة الحديثة، فاستبدلت الفتيات نقب الرجال بأردية كتانية شفافة طويلة تظهر من الجسم أكثر مما تخفيه، أو اكتفين بأحزمة رفيعة يشددنها حول خصورهن، وقد أضحت الرقصات في ذلك العصر أكثر رشاقة، وفي حين كان الموسيقيون أو الموسيقيات يصحبون الراقصات في العصور السابقة، أصبحت الراقصات المحترفات في ذلك العصر يرقصن في المآدب، وفي الوقت نفسه يضبطن الإيقاع بقرع الدفوف ودق الصنوج في حركة سريعة".

وقد صحب هذا البحث أربع صور فقط (ش٤٦ ص١٧٥، أشكال ١٢٠-١٢٢ ص٢٨٠-٢٨٢) ولكن الحواشي ذيلت بمراجع دقيقة لصور كثيرة أغفلها "ولكنسون" في كتابه سابق الذكر.

وليس لدى سوى اعتراض واحد على هذا البحث، ذلك عندما اعتبر المؤلف الصورة (ش٣٢ في كتابنا) تمثل ثلاثة أوضاع بدلاً من ثلاث مراحل لوضع واحد، ولم يدر بخلده أن هذه الأوضاع لا يمكن تحقيقها وفقاً لقانون التوازن الطبيعي، ولو فهم المؤلف تلك الصورة فهماً سليماً لقادة ذلك إلى تفسيرات مغايرة فيما يتعلق بالصور الأخرى كذلك.

وقد خصص "أ.فيدمان" في كتابه "مصر القديمة"[٤] فصلاً مستقلاً عن الرقص(ص٣٧١-٣٧٥) وزوده بصورتين (ش٧٣ ص٣٧٣، ش٢٦ باللوحات المرفقة)، وبأربع إشارات هيروغليفية تمثل رجالاً يرقصون ص٣٧١).

وقد جاء بذلك الفصل ما يلي:

" مع أن المصريين من الطبقات الراقية لم يمارسوا الرقص للترويح عن النفس، فإن الرقص كان عظيم الأهمية لديهم، وكما ترينا الإشارات الهيروغليفية الممثلة للفرح والمعبرة عنه، كان المصريون عندما يشعرون بالسعادة والسرور يقفزون ويقومون بحركات أخرى لا تعتبر في أوقات الاحتفالات خروجاً عن العرف المألوف، فعلى سبيل المثال عند عودة الملك أو أي شخص ذي أهمية كان يقوم بهذه القفزات رجلان مزودان بالبورمورانج، في حين يتولى الإيقاع ثلاثة آخرون يحملون نفس الأدوات، وكانت الفتيات يرقصن وهن عرايا أو مرتديات عباءات مفتوحة من أمام -حول القارب المقدس- أثناء إجراء المراسيم الدينية، وبمصاحبة الموسيقى، وكن يعملن بعريهن التام أو الجزئي على طرد الأرواح الشريرة، وكان للاشتراك في مثل تلك الحفلات قيمته الدينية، وقد حفظت لنا

(4) A. Wiedemann: “Das alte Aegypten”, (Kulturgescchichtliche Bibliothek, herausgegeben von W. Foy, I. Reihe: Ethnologische Bibliothek 2, Heidelberg, 1920).

قوائم تسجل أسماء خادمات المعابد اللاتي كن يساهمن في مثل تلك الطقوس.

وكان الملك أو من ينوب عنه مضطراً إلى ممارسة الرقص في أعياد الحصاد إكراماً للمعبود "مين" إله الخصب، ومع ذلك فمن العسير علينا اعتبار ذلك المنظر الذائع الصيت الذي يصور الملك يسرع ليقدم القرابين إلى المعبود تمثيلاً لرقصة قربانية، إذ أن الإسراع هنا إنما يرمز للحماس الذي دفع الملك للمبادرة بتقديم القربان للمعبود.

وكانت للرقصات الدينية أثناء تشييع الجنازات أهمية كبرى عند المصريين، وجرت العادة على أن تحتل النساء أماكنهن في تلك المواكب، وهن متشحات بأردية طويلة يعزفن على الآلات الموسيقية، ويلوحن بأغصان الشجر في الهواء، أما الرجال فيسيرون بخطوات هادئة ينظم إيقاعها تصفيق النساء، وقد وضعوا على رؤوسهم قبعات من السمار، وقد تسيطر على حركاتهم في بعض الحيان حيوية دافقة فيندفعون مسرعين إلى الأمام، وقد رفعوا أقدامهم إلى أعلى، وكان يقودهم في بعض المناظر قائد سريع الحركة يحمل معدات القرابين، وكان الرقص يمارس أمام المقبرة لتفيد منه الروح الراحلة.

ويبدو أن حركات الفتيات في مثل تلك الرقصات كانت –إلى حد كبير– أكثر حيوية من حركات الرجال، لقد كن يبدأن الرقص بخطوات افتتاحية بطيئة، ولكن سرعان ما يأخذن في تحريك أيديهن وأقدامهن

بكل ما لديهن من قوة، ولا تزال مثل تلك الرقصات تمارس في الجنازات في مصر وفيما يجاورها من دول.

ولم يكن الهدف من هذا الرقص إدخال السرور على روح الميت فحسب، بل كذلك طرد الأرواح الشريرة التي قد تؤذيه، ولهذا كان المصريون يوصون دائماً –وهم أحياء– بعدم إغفال الرقص عند تشييع جنازاتهم، وقد اتخذ المصريون المشتركون في تلك الرقصات الجنازية مثلاً لهم المعبود "بس" الذي كان –منفرداً أحياناً أو مع زملائه في أحياناً أخرى–يحمي برقصه الشمس من أعدائها، ونظراً لهيئته القومية، فقد كانت الرقصات الجنازية أبلغ أثراً إذا ما مارسها قزم.

ورقصت الفتيات في المآدب أيضاً لتسلية الضيوف، وكانت الثياب الطويلة أكثر شيوعاً بينهن من الثياب القصيرة أو النقب، كما رقصن في بعض الأحيان وهن عرايا تماماً أو متمنطقات بأحزمة رفيعة حول خصورهن، وكن يتحركن – جماعات تتألف عادة من فتاتين أو ثلاث، أو منفردات فيما ندر– في دلال ورشاقة وهن يلعبن بآلاتهن الموسيقية، أما الرجال الذين برعوا في القيام بالحركات الرياضية، وفي تمثيل المواقف التهريجية، فقد ندر ظهورهم في المآدب في حين مارسوا الرقص أمام الجمهور في الطرقات مقابل هبات.

وتستحق القائمة المنتقاة للمراجع الخاصة بالرقصات المصرية القديمة، والتي أرفقت بذلك البحث اهتماماً خاصاً.

وعرضت "لويزا كلبس" في كتبها "النقوش في الدولة القديمة"، و"النقوش وللصور في الدولة الوسطى"(٥)، مجموعة كاملة لصور الرقص المعروفة في الدولتين القديمة والوسطى، كما قامت بتصنيفها تصنيفاً تاريخياً وشرحها شرحاً مقتضباً.

وقد أثار تصنيفها للرقصات شكوكي فيما يتعلق برأيها القائل إن ذبح الماشية في الدولة الوسطى لشخص متوفى أو أمام جسد على فراش الموت، وفي اعتقادي أن صور الرقص التي ظهرت بجانب منظر الذبح قد جاءت بمحض الصدفة، ولا تمت إليها بصلة.

ومن الناحية التاريخية تثير تصنيفات الرقصات المصرية القديمة بالشكل الذي أوردته المؤلفة الكثير من الشكوك لمجافاته لحكم المنطق.

وقد خصص "بيير مونتيه" في كتابه "مناظر الحياة الخاصة في القبور المصرية من عهد الدولة القديمة"(٦) فصلاً قصيراً عن الرقص (من ص٣٦٥ إلى ص٣٦٨) تضمن ما يلي:

---

(5)Louise Klebs, “Die Reliefs des alten Reiches”, "Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches", Heidelberg, 1915, 1922.

ثم ظهر للمؤلفة بعد ذلك.

“Die Reliefs des Neuen Reiches”.

(6)Pierre Montet: “Scenes de la vie privee dans les tombeaux egyptiens de l’ancien empire » (publications de la Faculte des Lettres de l’Universite de strabourg, Vol. 24, 1925).

"لا تستتبع ظاهرة تصوير الراقصات في صف يعلوه صف آخر من الموسيقيين ضرورة الزعم بأنهن يرقصن بمصاحبة الموسيقى، فالموسيقيون هنا رجال، والفتيات يلبسن ثياباً قصيرة، ومن المستبعد أن يسمح صاحب المقبرة لرجال غيره بالنظر إليهن وهن في تلك الثياب، والمتبع دائماً في ذلك العهد أن يصحب الرقصات فتيات يضبطن الإيقاع بالتصفيق، وعلى ذلك يمكن تفسير ظاهرة تجاور الموسيقيين الرجال والراقصات بأنه ربط منطقي بين مناظر متماثلة يقوم به الفنان الذي يزين جدران المقبرة.

وقد تمثل الرقص في أقدم العصور في مجموعة من الفتيات يتحركن ببطء إلى الأمام، وقد ضمن أيديهن فوق رؤوسهن في خطوات أقرب إلى المشي منها إلى الرقص، ولكن أضحت حركات النساء بعد ذلك أكثر انطلاقاً، ونشاهدهن يملن بأجسامهن إلى الخلف وهن واقفات على ساق ورافعات الأخرى إلى الأمام، وكن يضبطن الإيقاع أحياناً بطرق عصى تنتهي برؤوس غزلان بعضها ببعض وبتعاقب الأيام خصصت مساحات أوسع من جدران المقابر لصور الرقص كما ظهرت رقصات جديدة، أطلقت عليها أسماء خاصة كثيراً ما دونت على الصور.

وقد بنى "مونتيه" افتراضه أن الموسيقيين لا يصحبون الراقصات على أسس واهية، حقيقة يصعب الحكم من صور الدولة القديمة إذا ما كان الرقص قد صحبته الموسيقى، أم لا، ولكن بالرجوع إلى صور العصور التالية التي مثل فيها الرقص تصحبه الموسيقى، يمكن للإنسان

أن يدرك أن الأسس نفسها كانت سائدة أيام الدولة القديمة إلا فيما يتعلق بالرقص في الطقوس الجنازية.

ونحن نعرف كذلك أن العري لم يكن بالظاهرة النادرة أو المثيرة عند المصريين القدماء، كما هو الحال اليوم بالنسبة لنا، وتبين الصور (أشكال ٤٥، ٤٨ في كتابنا) أن الفتيات يرقصن في المآدب، وليس على أجسادهن سوى أحزمة وحلي لا تكاد تستر منها شيئاً، ولكن ارتداء الفتيات لملابس قصيرة لم يكن يهدف إلى الكشف عن أجسامهن، بل لإعطاء السيقان حرية تامة في الحركة، وهو ما كان يتعذر الحصول عليه لو ارتدين لباس النساء العادي الطويل الضيق.

كذلك يمكن افتراض أن الرقصات في أقدم العصور لم تقتصر على تلك الأوضاع التي صورتها مقابر الدولة القديمة، إذ ربما اختار الفنان تلك الأوضاع إما لعجزه عن رسم أوضاع أخرى أكثر صعوبة، أو لأنه كان يرسم من نماذج معينة أو لأن كسله قد دفعه إلى نقل أمثلة قديمة بدلاً من الابتكار الفني لأوضاع جديدة.

طبيعة المادة ووسائل البحث

تكاد تقتصر مصادر معلوماتنا عن الرقص المصري القديم على الصور، إذ لم يشر الأدب المصري القديم إلى الرقص إلا فيما ندر.

ويلزم الفن المعاصر الفنان برسم ما يراه بالصورة التي يراها، وحتى إذا ما افتقد النموذج فإن من واجبه أن يضفي على الرسم إيماءة أو حركة طبيعية، ليست بالمستحيلة أو بالبعيدة الاحتمال، فيجنب بذلك المشاهد للصورة أي إحساس بأن ما أمامه غير طبيعي، أما الفنان المصري القديم فكان ملزماً بإتباع مباديء معينة في رسمه قد لا تتفق مع اتجاهاتنا الحاضرة، فهو لا يرسم الشيء كما يراه، بل كما تأمره القواعد الملتزم بها، وعلى ذلك إذا ما رغب الناظر الآن في فهم الصور المصرية القديمة، وجب عليه الإلمام بالقواعد المرعية وقتئذ، وعندئذ يمكنه فهم الوضع أو الحركة التي كان الفنان المصري يهدف إلى تصويرها في رسمه(٧)، وهكذا يصبح من الضروري معرفة الأساليب الرئيسية التي اتبعها المصريون القدماء عند رسم الجسم البشري(٨).

---

(٧)يضم الرسم المصري القديم عنصرين أساسيين يتحدان في الهدف والغرض: التصوير على الجدران وتلوينها، وكان يسود غالباً في القبور التي كانت تغلق بعد دفن الميت، فلا تتعرض للشمس أو العوامل الجوية التي تفسدها، والنقش الذي كان يستخدم في المعابد والآثار المكشوفة المعرضة لتأثير الجو والشمس، وهو أما بارز أو غائر.

(١)

عند رسم إله أو ملك أو أية شخصية ممتازة في وضع ساكن، كان على الفنان المصري أن يلتزم تماماً بالقواعد التالية: أن يرسم السيقان حتى الخصر في وضع جانبي مع مد الساق البعيدة (عن الرائي) إلى الأمام، على أن يكون القدمان مواجهين للناظر في وضع يظهر أصبعي القدمين الكبيرين فقط ويخفي بقية الأصابع[٩]، وأن يرسم البطن بشكل يبين ثلاثة أباعها، وأن يمثل الجزء العلوي من الجسم بحيث يظهر تخطيط الخصر من خلف وتخطيط الصدر من أمام، وأن ترسم الأكتاف منأمام، والأذرع بكامل طولها مع اتجاه سطوحها الخارجية نحو الناظر[١٠]، والرقبة والرأس في وضع جانبي، بينما الأعين من الأمام.

وبالرغم من علو كعب المصريين في الرسم، كما يشاهد في ذلك التراث الضخم الذي ملأ آثارهم، فقد تميزت رسومهم بخصائص أكسبتها طابعاً فريداً يبين فنون الرسم والتصوير، ومن ذلك عدم تقيد الفنان المصري القديم بقواعد المنظور، ومنها أن الأشياء البعيدة تبدو أقل حجماً وفي مستوى أعلى من الأشياء القريبة، وأن الأشياء التي تقع على خط النظر يخفي بعضها البعض. (المترجم).

[٨] نجد أفضل بحث عن رسم الجسم البشري في كتاب "ميروسلاف برانك".

Miroslav Branek: “The new conception of space in the art of ancient Egypt”, Veraikon, Vol, VI, 1919-1920 (in Czech).

[٩]ترسم في بعض الأحيان أصابع القدم الصغرى مع الأصبع الكبير متجهة نحو الناظر.

[١٠] في بعض الأحيان يتجه إبهاما اليدين إلى أعلى مما يظهر الشخص المرسوم بيدين يمينيتين، أو إلى أسفل فيظهر الشخص بيدين يساريتين، وتسبب رسم الإبهامين الخاطيء في أحيان أخرى في ظهور اليد اليمنى في الناحية اليسرى بينما اليد اليسرى في الناحية اليمنى.

(٢)

وإذا رسم الفنان إحدى الشخصيات السابقة في حركة، فقد كان يقوم بذلك وكأنه ينقل عن نموذج خشبي قائم أمامه، فهو يرفع الجزء الخلفي من القدم بحيث تنثني الأصابع، وهو يثني القدم عند الكعب، والساق عند الركبة أو عند مقدمة الفخذ، والجذع عند الوسط، واليد عند الرسغ، ومع استثناء إمالته للرأس إلى الأمام أو الخلف، فقد كان تخطيط بقية أجزاء الجسم يسير على النمط نفسه الذي اتبعه عند رسمه لشخص في وضع ساكن[١١].

(٣)

وعند رسم أفراد الطبقات الدنيا من المجتمع، كالصناع والعمال والخدم لم يقيد الفنان نفسه بتلك القواعد التقليدية الصارمة، فكما رسم الأفراد العاديين بالطريقة التقليدية فإنه رسمهم أيضاً في أوضاع جانبية

[١١] كان الفنان عند شروعه في رسم الإنسان في وضع متحرك صعب يخططه بشكل قريب من الطبيعة، ثم يعمد عند وضعه في الشكل النهائي إلى استبدال الأجزاء التي رسمها كما تبدو في الطبيعة بأخرى تخضع للقواعد المتبعة، وقد وصل إلى أيدينا عدد لا بأس به من هذه التخطيطات، لم تتم في بعضها عملية الاستبدال، ومن الواضح أن الفنان قد كف في تلك الأمثلة عن مهمة رسم الحركات الصعبة نتيجة لعجزه عن استبدال الأشكال التخطيطية المرسومة بطريقة المنظور برسوم تطابق القواعد المرعية.

تماماً[١٢]، وندر رسمه لهم من الأمام[١٣]، وأندر من ذلك رسمهم من الخلف[١٤].

(٤)

وكانت القاعدة بوجه عام أن يتجنب الفنانون المصريون رسم الأفراد من الأفراد من الأمام ومن الخلف، وكذا من الجانب، ففي الأشكال ٢٢، ٣٠ مثلاً حيث صورت لعبة راقصة عرفت باسم "الدوران المرح"، كان من الواجب رسم الفتى الأمامي من الظهر والفتى الخلفي من الأمام، ولكن الفنان رسمهما وفقاً للطريقة التقليدية، وفي ش٢٢ (أ) فقط أقدم الفنان على رسم قدمي الصبي بطريقة المنظور[١٥].

---

[١٢] انظر الأشكال ٢٢، ٢٤، ٢٧، ٤٠، ٤١، ٤٥ (الفتاة في الوسط)، ٦٤ (الجانب الأيسر)، ٦٥ (في الوسط)، ٦٦-٧١ وغيرها من الأشكال، وكان الفنان المشبع بالطيرقة التقليدية عند رسمه لشخص في وضع جانبي يدير النصف الأمامي من الجسم (بالنسبة للناظر) والذي رسم وفقاً للقواعد التقليدية نحو النصف الخلفي: انظر ش٥ (الفتاة التي تصفق) ش٣٥، ش٥٤ (الرجال الجالسون).

[١٣]انظر ش٦٤، ففي هذا الشكل وكذا في ٤٩ قد رسم الجزء العلوي من الجسم من الأمام، في حين رسم الجزء السفلي في ش٤٩ وفقاً للطريقة التقليدية،وفي ش٤٦ من الجانب، كذلك نجد في صور عصر ما قبل التاريخ أن الجسم قد رسم من الأمام (ش١، ٢).

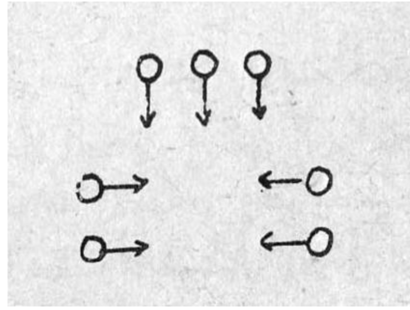
[١٤]انظر ش٢٢ (إلى اليمين)، كذلك يمكن الرجوع في هذا الشأن إلى كتاب "ولكنسون": J.G Wilkinson: “Manners and customs of the ancient Egyptians”. 1st edition, part III, page34, fig.2.

ففي ذلك المنظر رسم النساج -الجالس أمام النول- من الخلف.

[١٥] يوضح ش٢٢ (أ) مدى إقدام الفنانين على العمل دون تفكير، إذ رسم الفتى في المؤخرة واقفاً بين زملائه المائلين بدلاً من وضعه خلفهم، وكذا في ش٣٠ حيث رسمت الفتاتان المستلقيتان أمام الرجلين لا بينهما.

(٥)

وعندما أراد الفنان المصري القديم رسم مجموعة من الأفراد من الأمام، أو رسم صف جانبي منهم، وضع الأشخاص في الصورة بطريقة تجعلهم يبدون كالمصطفين الواحد خلف الآخر[١٦]، وكان في بعض الأحيان يرسم أقرب الأفراد إليه فقط، أما الآخرون فيكتفي بتمثيلهم بخطوط عامة[١٧]، وقد استخدم الرسام في ش٣٨ الطريقتين معاً فجمع الفتيات السبع اللاتي مثلن في الصورة في التكوين التالي:



والطريقة التي رسمت بها الفتيات اللاتي يصفقن، قد جعلت أذرعهن طويلة بشكل غير معقول، ولكن الرسام قد أصاب هدفه على كل حال، إذ وفق إلى إقناعنا بأن ذلك الصف يضم ثلاث فتيات.

(١٦) ش٥٩.

(١٧) ش٥٤.

(٦)

وكان المصري عند تصويره لحركة ما، يتبع إحدى طريقتين: إما تمثيل الجسم في وضع وقتي مميز لتلك الحركة كما يفعل فنان اليوم[١٨]، أو رسم أدوارها المتنوعة كما يتبع في كتب الألعاب الرياضية[١٩]، وفي حين شاع استعمال الطريقة الأولى ندر استعمال الثانية:

وهكذا يمكننا الوصول إلى النتيجتين التاليتين:

١– إن الشكل المرسوم وفقاً للطريقة التقليدية قد يمثل شخصاً في مواجهة الناظر كلياً أو جزئياً.

٢– إن الفرد أو مجموعة الأفراد قد تمثل وضعاً ساكناً أو جزءاً من حركة.

ملاحظة:

تتصف الرسوم المنقولة عن الصور المصرية القديمة، والتي نشرت حتى الآن بعدم دقتها بوجه عام، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الفنان الحديث الذي ينقل مئات الصور من المقابر لا يتاح له الوقت الكافي

---

[١٨] انظر على سبيل المثال الفتى الذي يقفز في شكلي ٣٦، ٣٧، والراقصة التي تكون شكل جسر في ش٤٠.

[١٩] انظر الأشكال ١٦-٢١، ٢٦، ٣١، ٣٢.

الذي يسمح له بإتقان رسومه، وهذا يفسر وجود الكثير من الاختلافات في تفاصيل بعض الرسوم التي قام بنقلها فنانون متعددون، كما يرى القاريء في شكلي ٤٣، ٤٤ اللذين يصوران منظر رقص من مقبرة حور محب، فالأول منقول عن بحث "بوريان Bouriant**" والثاني من كتاب "ولكنسون** Wilkinson**"، مثل تلك الاختلافات التي قلما تبلغ درجة تماثل ما بلغته في المثل السالف، قد ترجع أحياناً إلى تشويه أو عدم وضوح الأصل، أما الصور الشمسية المأخوذة عن الأصل، فهي أقل وضوحاً من الرسم فيما يتعلق بالتفاصيل كما يتضح للقاريء في الصورة النشورة في أطلس "فرسزنسكي"** W. Wreszcinski "Atlas zur altagyptischen kulturgeschichte", pI 251.

ومن حسن الحظ أن مثل تلك الاختلافات لا تهمنا كثيراً في موضوع الرقص.

تصنيف الرقصات المصرية القديمة

تعطينا صور الرقص المصرية القديمة مادة تسمح لنا بتقسيم تلك الرقصات إلى مجموعات وفقاً للطابع المميز لكل، وسنعالج كل مجموعة من تلك المجموعات على حدة.

١ـ الرقص الحركي الخالص

كان الرقص أصلاً بمثابة تصريف سهل لطاقة زائدة تكمن في شخص مستروح، ولكنه غير معتاد على الخمول، ويحصل كل من الراقص والمتفرج على المسرة من تلك الحركات التي يساعد ضبط إيقاعها على توفير الطاقة وطرد التعب وإطالة إمكانية الحركة، وقد تحولت الحركات اللاشعورية وغير المنتظمة إلى حركات شعورية منظمة عندما ابتدأ النظارة في الاهتمام بالرقص ومصاحبته بتصفيق الأيدي أو بصيحات تنظم الإيقاع، ومن المؤكد كذلك أن محاولات التفوق على الراقصين والراقصات الآخرين يرجع إليها فضل كبير في تطوير الرقص الحركي الذي كانت تعوزه بعض العناصر الجوهرية، ويمكننا أن ندخل تحت هذا النوع من الرقص تلك الرقصات الممثلة في الأشكال ١، ٢ والتي ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ، وأشكال ٣٩، ٤٩، ٥١ التي ترجع إلى عصور أحدث، ويمدنا التماثل بين أوضاع الراقصين والراقصات

المصريين في الرقصات الجنازية الطقسية الممثلة في الأشكال ٤، ٥، ٨، ٢٣، ٧٤ وأوضاع الراقصين المصورة على أواني عصر ما قبل التاريخ في أشكال ١، ٢ ببرهان جديد على قوة مبدأ المحافظة على القديم فيما يتعلق بالتقاليد الدينية والجنازية في مصر القديمة.

٢ـ الرقص الرياضي

حملت المنافسة والرغبة في التفوق على الآخرين، بعض الراقصين على زيادة رشاقة الحركات وتهذيبها، في حين عمد البعض الآخر إلى اختيار حركات أكثر صعوبة وأشد إجهاداً، لا يقدر كل فرد على ممارستها لأنها تتطلب مرونة جسمانية كبيرة وتحتاج إلى تدريب طويل شاق، ومثل تلك الرقصات الرياضية أو"الأكروباتية" قد مثلها المصريون القدماء في الصور التالية:

في شكل ١٠، حيث نرى حركة رقص بديعة، فالراقصة تقف على ساق واحدة وقد رفعت الثانية إلى أعلى، ويميل جذعها إلى الخلف في حين تمتد ذراعاها إلى الأمام في وضع مواز للساق المرفوعة، فهذا الوضع يمثل في الواقع جزءاً من حركة، وهو بالغ الصعوبة نظراً لتضمنه تحريك أعضاء الجسم في مستويات قائمة، ورفع الساق إلى أعلى دون أن تعتمد على سند، فهل هو وضع وقتي سوف تعود الراقصة بعده إلى الوضع المعتدل؟ أم هو مجرد تمهيد لخطوة أمامية طويلة؟ ونرى في ش٤١ (إلى اليسار) فتاتين تميلان في انحناء يكاد يكون مستحيلاً من

ناحية توازن الجسم، فربما كان الفنان هنا يهدف إلى مجرد تسجيل أوضاع مؤقتة تمهد بها الفتاتان لتشكيل وضع "القنطرة".

وتؤكد الصور أشكال ٢٤، ٤٠، ٤١ وكذا التمثال ش٢٥ أن "القنطرة" كانت أحد أوضاع الرقص المحبوبة، وبينما تمثل "القنطرة" في ش٤٠، ٤١ هيئة قوس كامل، فإن القنطرة في ش٢٤ أقل تقوساً في حين بلغت القنطرة في التمثال ش٢٥ درجة الاستواء تجعل من الصعب علينا أن نتصور إمكان الرجوع إلى الوضع المعتدل، وعلى كل حال، فمن الممكن للراقصة أن تقرب ما بين يديها وقدميها حتى تتخذ وضع "القنطرة" المقوس أو تباعد بين يديها وقدميها حتى تتحول إلى الوضع المستلقي، كما يمكنها أن تحرك يديها وقدميها لتسير على أربع.

وتحتل الصورة ش٤٠ مكانة خاصة من الناحية الفنية، إذ أنها تصور الفتاة في اللحظة التي تمثل مباشرة إتمام وضع "القنطرة".

ويمثل وضع الفتاتين في ش٣٥ نوعاً من الانبطاح، فبالاتكاء على اليدين فوق الأرض وبتقويس الجسم، تمكنتا من رفع الجزء الأعلى من جسديهما مع انعطاف الرأس ورفع السيقان وثنيها في محاولة للمس رأسيهما بها.

وتبدو الراقصة في ش٣١ (إلى اليمين) في أوضاع على جانب كبير من الغرابة، فهي إما تقفز إلى ارتفاع بسيط (مستخدمة اللحظة التي يتأرجح فيها مركز ثقلها ما بين الارتفاع والانخفاض في سحب ساقيها

بسرعة نحو جسمها، ثم بسطهما ثانية، وبذلك يخيل للناظر أن الجزء الأعلى من جسم الفتاة ظل ثابتاً، وأن الساقين فقط هما اللتان تسحبان بالتناوب نحو الجسم أو بعيداً عنه) ، أو أنها تثب إلى الأمام.

أما الفتاة في ش٣١ (د) فهي لا تنتمي غالباً إلى المجموعة الممثلة في الصورة، إذ هي الوحيدة التي ترتدي رداء نسوياً طويلاً، ويبدو في هذا الوضع أن الفتاة كانت تخطو إلى الأمام بتحريك ساقيها حركة لا تكاد تدرك مع استمرار إبقاء جسمها منتصباً.

ولم يكن الرقص التوقيعي بقامة منتصبة وبوثبات غير محسوسة، كما في الأشكال ٣٦، ٣٧ بالأمر السهل، وقد تمكنت فتاة في ش٣٦ ورجل في ش٣٧ من بعث الحياة في هذا النوع من الرقص حين حاولا بحركات الأقدام والأيدي تشجيع الراقص على أداء قفزاته على أحسن وجه.

ومن الصعوبة بمكان تحديد الحد الفاصل بين الرقص "الأكروباتي" والألعاب "الأكروباتية" وقد سجل الفنان في ش٣٢ ثلاثة أوضاع لدور معقد تقوم به راقصتان، ويمكن تخيل القصة الكاملة لذلكالدور فيما يلي:

تتخذ فتاتان متماثلتان في الطول والقوة وضعاً تقف فيه الواحدة خلف الأخرى وقد انفرجت سيقانهما، ثم تشكل الأولى جسدها على هيئة قنطرة، ووتحتضن زميلتها من الوسط، وتنحني الثانية بدورها فوق الأولى قابضة كذلك على وسطها، ثم تأخذ الثانية في الوقوف رافعة الفتاة

الولى بطريقة تجعل رأسها متجهة إلى أسفل في حين تمتد ساقاها إلى أعلى فيما بين رأس زميلتها.

ثم تنحني الفتاة الثانية إلى أن تمس ساقا الفتاة الأولى الأرض، وهكذا تعودان إلى الوضع الأصلي بعد أن تبادلتا مواقعهما وأدوارهما، وتتمكن الفتيات بمواظبتهن على التمرين من اكتساب براعة تسمح لهن بممارسة سلسلة كاملة من هذه الحركات بإيقاع منتظم.

وقد وصف شاب من سيراكيوز[٢٠] زار منف في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، الرقصات الأكروباتية في مصر القديمة، فقد دعاه أحد سراة المصريين إلى وليمة، فوصف الرقصات –التي حاول المضيف بها تسلية ضيوفه– في خطاب نقتبس منه فيما يخص موضوعنا –ما يلي[٢١]:

"... وقد اختفوا فجأة ليحل محلهم مجموعة من الراقصين أخذوا يقفزون في جميع الاتجاهات ثم يتجمعون مع بعضهم ثانية، يتسلق أحدهم الأخر برشاقة منقطعة النظير، ويصعد آخرون فوق أكتافهم ورؤوس زملائهم، ويكونون أهرامات، ويبلغون سقف الصالة، ثم يهبطون فجأة الواحد بعد الآخر ليقوموا بوثبات جديدة وقفزات خطرة بارعة، وهم دائماً في حركة دائبة، يرقصون أحياناً على أيديهم، ويتجمعون أحياناً أخرى في مجموعات زوجية، وقد يهبط أحدهم برأسه إلى أسفل فيما بين

---

(٢٠) كانت "سيراكيوز" أهم المدن القديمة بجزيرة صقلية (المترجم).

(٢١) وفقاً لترجمة ألمانية نشرها فريتز ويجي Fritz Weege – دون أن يعطي المرجع- في كتابه "Der Tanz in der Antike", p.p 28-29.

ساقي زميله، ثم يرفعون أنفسهم بالتبادل حتى يعودوا إلى أوضاعهم الأصلية، وكل فرد منهم يحمله زميله وعند سقوطه يرفع هو بدوره زميله إلى أعلى".

وإني لواثق أن القاريء سيدرك دون عناء من هذا الوصف السابق للرقص "الأكروباتي" الزوجي أنه ينطبق على الرقصة التي يصورها ش٣٢ والتي سبق لي وصفها، والعبارة التي وردت في أول الفقرة المنقولة من الرسالة "هم يتجمعون مع بعضهم ثانية، يتسلق أحدهم الآخر برشاقة منقطعة النظير، ويصعد آخرون فوق أكتاف ورؤوس زملائهم ..." هي بمثابة وصف لشكل ٢٩ الذي عنون بلفظ "السماء".

ومن الواضح أن الشاب السيراكيوزي كان يتكلم عن راقصين، ولكنه وصف مع الرقص ألعاباً أكروباتية خالصة، وقد تساءلت –وأنا في حيرة– هل يمكن اعتبار الدور الذي قامت به فتاتان في ش٣٢ إحدى الرقصات؟ أما ألعاب الصبية في ش٢٩ فلا يمكنني اعتبارها رقصاً على الإطلاق، في حين أن الرحالة السيراكيوزي لم يشغل نفسه بمثل هذه المقارنات، ووفقاً لما جاء في مقدمة الخطاب فإن الحركات التي وصفت كانت تصحبها الموسيقى، وربما تمت بإيقاع منتظم، وقد اعتبر السيراكيوزي كل حركة تصحبها الموسيقى رقصاً.

٣ـ رقص المحاكاة

قلد الراقصون في كل الأمم وفي جميع الأزمنة حركات الحيوانات، وتهدفهذه الرقصات التي تحاكي حركات الحيوانات وظواهر الطبيعة عند الشعوب البدائية– التي لا يدخل المصريون القدماء في عدادها– إلى استمالة الحيوانات أو استحضار ظواهر طبيعية معينة، فالوطنيون الأفريقيون يمارسون رقصة النعام قبل خروجهم لصيده، مؤمنين بأنهم سوف يجذبون النعام بمثل هذه الرقصات. ويحاول السحرة عن طريق رقصاتهم استنزال المطر بنية الحصول على حصاد وفير.. إلخ. ولكن رقص المحاكاة عند الشعوب المتحضرة يهدف إلى إدخال السرور على قلب النظارة: إما لما يحتويه من عناصر التهريج، أو لإعطائهم الفرصة للحكم على مدى نجاح الرجال والنساء الذين يمارسونه في محاكاة ما يريدون تقليده.

ولا يوجد حتى الآن صورة مصرية قديمة واحدة تصور رقصة تحاكي حركات الحيوانات، ولكننا لا يمكننا الجزم نتيجة لذلك، بأن المصريين القدماء لم يعرفوا هذا النوع من الرقص. فالربط الفكري بين حركات الحيوانات والرقص يثبت العكس، ولنذكر على سبيل المثال العبارة التالية التي وردت على لوحة حجرية أقيمت بمعبد آمون بالكرنك عن الملك

"أحمس تب بحتي رع[22]. (انعكس) بهاؤه على محيا الرجال كبهاء آنوم[23] في السماوات الشرقية، عندما ترقص النعامة في الصحراء[24]".

ويحث مدرس تلميذاً على الاجتهاد والطاعة فيقول له: "كرس قلبك للانصياع لما سأحدثك به، وستجد ذلك مفيدًا "فالكايرى"[25] يتعلم أيضًا الرقص، والحصان يغدو مستأنساً، والحمامة البرية توضع في عش الحمام لتصبح من الطيور الأليفة، في حين تقيد أجنحة الصقر[26].

ومحاكاة الرقص لحركات الظواهر الطبيعية يمثلها المنظر ب في ش ٢٨. ولتيسير فهم هذه الرقصة قد رمز الفنان إليها بكلمة "ريح" فهذا اللفظ والرسم كذلك يسمحان لنا بتخيل ما كانت عليه الرقصة كاملة. ويلاحظ أن المسافة المحدودة بين المنظرين غير المتجانسين أ، ب تدل على أن الفنان كان يبغي الاقتصاد في المساحة، ولهذا فقد رسم الفتاة الواقفة على قرب شديد من الفتاتين الأخريين حتى لقد امتد ذراعاها المنبسطان فوقهما. والواقع أن الفتاة التي تمثل الريح كانت تقف على مسافة من الفتاتين الأخريين وأنها حين تفرد ذراعيها إنما تمثل حركة

([22])"أحمس تب بحتي رع" هو بطل الاستقلال الذي طرد الهكسوس من البلاد، ومؤسس الأسرة الثالثة عشرة التي بدأت فجر عهد جديد زاهر هو عهد الدول الحديثة. (المترجم).

([23])آنوم هو إله الشمس، ويمثل هنا شروق الشمس.

([24])"Urkunden des agyptischen Altertums" IV, p. 19, 9-19.

([25])اللفظ "كايرى" ليس من أصل مصري، وهو يشير إلى حيوان من ذوات الأربع.

([26])من بردية انسطاسي الهيراطيقية:

Anastasi III, 3/9 – 4/4 = Anastasi V, 8/1 – 9/1.

الريح. أيما الفتاتان الأخريان فكانتا تمثلان بانثناءاتهما النباتات المتمايلة والبوص والغاب... إلخ.

وهذه الرقصة تسمح لنا باستنتاج أن المصريين قد عرفوا رقص الحيوان لأن تقليد حركات النبات لا بد أن يكون أحدث من تقليد حركات الحيوان. ولعلنا نتساءل بعد ذلك، هل كان من قبيل الصدفة فقط أن جسمي الراقصتين في وضع القنطرة في ش ٢٤ يحاكي أجسام كلاب الصيد؟

٤ـ الرقص الزوجي

لم يكن الرقص الزوجي بالمعنى المتعارف عليه الآن؛ معروفًا لدى المصريين على الإطلاق. ولم نعثر حتى الآن على صورة مصرية قديمة واحدة تصور رجلاً وامرأة يرقصان وقد احتضن كل منهما الآخر، أو حتى أمسك كل منهما بيد الآخر. فأزواج الراقصين في مصر القديمة كانت تكون إما من رجلين وإما من امرأتين.

ولدينا مثل من الأسرة الخامسة لمجموعة من الفتيات يرقصن أزواجاً ش ١٣. وتواجه كل منهن الأخرى وقد تماسكن بالأيدي. وتقف كل على ساق في حين ترفع الساق الأخرى مع ثنيها عند الركبة بحيث تلتقي أصابع القدمين ولا يتبين لنا ما سبق هذا الوضع ولا الكيفية التي سارت بها الرقصة بعد ذلك. ومن الممكن أن يكون ش ١٥ (إلى اليسار) يمثل وضعاً آخر لنفس هذه الرقصة الزوجية، ولو أن الجانب

الأيمن من تلك الصورة لا يمثل رقصة زوجية بل يصور التدريب على الرقص.

وتوضح أوضاع الرقص الزوجي في الأشكال ١٦- ٢١ كيف أخذ مصريو الدولة القديمة في الرقص بصورة جادة، فهنا نجد ستة أوضاع معينة يحمل كل منها اسماً خاصاً. ومن المؤسف أننا لا يمكننا الجزم بالمعنى الدقيق لتلك الألفاظ لأن كل لفظ منها يحتمل تفسيرات عديدة. ويفيد التعبير الوارد في الوضع الأول ش ١٦ فكرة "الاشتياق"، وفي الوضع الثاني ش ١٧ "الانطلاق"، وفي الثالث ش ١٨ "الذهب الذي يجب الحصول عليه (أو سرقته)"، وفي الرابع ش ١٩ "الاختطاف السري"، وفي الخامس ش ٢٠ "الأسر"، وفي السادس ش ٢١ "سرقة حسناء (أو البحث عنها)". ومن الممكن في الوقت نفسه أن تعبر تلك الألفاظ عن معاني أخرى.

ولعلنا نتساءل عن مدى العلاقة السيكولوجية بين أوضاع الرقص والأسماء التي أطلقت عليها؟ الواقع أن الصور لا ترينا إلا أن الراقصين يمارسان حركات متماثلة، مع اتجاه الحركات إلى الداخل أحياناً وإلى الخارج أحيانًا أخرى، ومع تغيير في وضع الذراعين اللذين خفضا قليلاً أو ثنيا بعض الشيء. ويبدو أن الهدف الرئيسي من تلك الرقصات، كان إثارة إعجاب المشاهدين بما تضمنته من تناسق حركي تام.

ويكشف لنا ش ٥٥ عن استمتاع مصري الدولة الحديثة بالرقص المتماثل الحركات بالدرجة نفسها التي استمتع بها أجدادهم في أيام الدولة القديمة. وهنا، على أية حال، لا يقبض الراقصان على أيدي بعضهما كما كان الحال أيام الدولة القديمة، بل يضمان قبضتي اليدين على أن تتلامسا بالإبهامين فقط.

وكان الرقص الذي تمارسه الفتاتان بالمصفقات الخشبية[٢٧] في ش ٥٧ من النوع المتماثل الحركات دون شك. ونظراً لعدم تماسكهما بالأيدي، فقد حصلنا على حرية حركية تفوق تلك التي حصل عليها أقرانهما في الرقصات السابق وصفها.

ونرى في ش ٣٣- ٣٤ أربعة أزواج من الراقصات. وتواجه كل راقصة الأخرى في ثلاث من هذه المجموعات، بينما أدارت إحدى الفتاتين ظهرها لزميلتها في المجموعة الثانية (من اليسار) مما قد يؤدي إلى الظن بأن الفتيات كن يدرن أثناء تأدية هذا النوع من الرقص. ويبدو للقاريء بوضوح مدى الجمود الذي يصاحب حركات الراقصات في هذه

---

(٢٧)يمكن تقسيم آلات المصريين الموسيقية إلى ثلاث مجموعات رئيسية: آلات وترية، آلات نفخ، آلات إيقاع. والمصفقات الخشبية نوع من الآلات الإيقاعية تحدث صوتاً عند قرعها ببعضها.

وقد اهتم المصريون القدماء بضبط الإيقاع اهتمامًا فائقًا. وكان ضابط الإيقاع يقوم بعمل يشبه إلى حد كبير ما تؤديه النوتة الموسيقية الآن، فهو يعمل على ضبط نظام النغم في حركاته المتتالية، وعلى تنظيم حركات التوقف وتغير اللحن. وكان يستخدم في هذا السبيل التصفيق أو تحريك الأيدي والأذرع أو "الطرقعة بالأصابع" أو الآلات الإيقاعية. (المترجم).

الصورة إذا ما قارناها بالحركات المتمثلة في كل الصور الأخرى. فهل يهدف الفنان إلى رسم صورة (كاريكاتورية) للرقص تشتمل على حركات وأوضاع غير منسجمة، بغية إدخال السرور على قلب المشاهد الذي تعودت عيناه على رؤية حركات الراقصات الرشيقة المهذبة؟ أم هل يخضع تصوير الفتيات في هذه الرقصة لفكرة معينة؟

كذلك قد يكون من العسير الجزم بما إذا كان هناك نوع من الترابط بين حركات الفتاتين في ش ٢٩ أم أن كلاً منهما تمارس الرقص مستقلة عن زميلتها.

أما باقي الرقصات الزوجية التي قد تقابلنا في الصور المرفقة بهذا الكتاب، فإنها تتضمن أفكاراً معينة سنضعها موضع الاعتبار في أماكن أخرى من هذا البحث.

٥ـ الرقص الجماعي

إذا قصدنا بالرقص الجماعي، تلك الرقصات التي تعوزها أفكاراً كامنة، والتي يمارس الراقصون أثناءها حركات مختلفة تتصل ببعضها اتصالاً وثيقاً، فيمكننا أن نميز في المكان الأول تلك الرقصة التي يطلق عليها اسم "الدوران المرح" والتي يقوم بها صبيان وفتاتان في ش ٢٠، وستة من الصبية في ش ٢٢، هذا إذا اعتبرنا الدوران المرح أساساً نوعاً من الرقص.

ويتمثل الرقص الزوجي بوضوح في ش ٣٨ حيث نرى أربعة من الراقصين منقسمين إلى مجموعتين. ويتقدم كل زوج من الراقصين نحو الزوج الآخر بخطى راقصة، بينما تضبط الثلاث فتيات الواقفات خلفهن النغم بالتصفيق. أما طبيعة الوضع التالي حين يلتقي الزوجان فمسألة يصعب التكهن بها.

وقد صور ش ٥١ مجموعة من خمس راقصات، تمارس كل منهن حركة مخالفة لما تمارسه الأخرى. ويظهر على كل حال أن هذه الحركات مستقلة عن بعضها. وترقص كل راقصة دون أن تكترث بالأخريات، ولا يربط بين رقصاتهن سوى توقيت النغم.

والأمر جد مختلف فيما يتعلق بشكل ٥٣ حيث تقوم طبية صغيرة بالرقص– مستعملة الصنوج[٢٨] غالباً– بين راقصتين تلعب إحداهما على الطنبور[٢٩]، وتعزف الثانية بمزمار مزدوج[٣٠]. وبينما قيدت الآلات الموسيقية حركة الفتاتين الناضجتين، كان لدى الصبية الصغيرة مطلق

([٢٨])نوع من المصفقات المعدنية. (المترجم).

([٢٩]) الطنبور آلة وترية ذات صندوق صوتي بيضي الشكل، تمتد منه رقبة طويلة، قد تقصر في بعض الأحيان. وقد استخدمت هذه الآلة في عهد الدولة الحديثة، وكانت تحمل على الصدر في وضع أفقي كما يستخدم الكمان الآن، أو في وضع رأسي كما تحمل الربابة. وتعد هذه الآلة من أرقى الآلات الوترية، إذ يمكن لكل وتر فيها إخراج أصوات ودرجات صوتية متنوعة. (المترجم).

([٣٠])استخدم المزمار المزدوج في عهد الدولة الحديثة، وهو يتكون من مزمارين يتقابلان عند الفم وينفرجان بعيداً عنه. (المترجم).

الحرية في حركاتها. ولا شك أن رقصها كان أكثر حيوية من رقص زميلتيها اللتين أتاحتا لها وسطاً هادئ الحركة نسبياً.

وتمارس ثمان راقصات في ش ٥٧ رقصاً متئداً، وقد اصطففن في صفين يضم كل منهما أربع راقصات. وتصحب هذه المجموعة راقصتان صغيرتان أكثر حيوية يقرعن المصفقات الخشبية بطريقة إيقاعية. وهنا نجد كذلك أن الحركات المتئدة التي تقوم بها الراقصات الناضجات تلعب الدور نفسه الذي لعبته في الرقصة السابقة بالنسبة للفتاتين الصغيرتين.

وإذا كنا نقصد بالرقص الجماعي- بمعناه الواسع- رقص أشخاص يمارسون حركات متماثلة، فيجب علينا عندئذ أن ندخل ضمن هذا النوع الرقصات الجنازية الطقسية، التي لم تكن في الأصل رقصات جنازية، ولكنها أضحت كذلك فيما بعد نتيجة لقدمها. وتخلب مجموعات الراقصين بهذه الطريقة لب النظارة بتكرار إحدى الحركات بشكل يماثل تعاقب وحدة معينة في الزخرفة (ش ٤١، ٥٩، ٧٥- ٧٦)[٣١].

٦ـ الرقص الحربي

يكون شكلا ٦٠، ٦١ جانباً من صورتين كبيرتين مثل فيهما الفنان مناظر من الحياة المعاصرة. ففي عصر الدولة الحديثة- الذي ترجع كلتا

(٣١)أخذت صور الراقصين المنفردين الممثلة في الأشكال ٥- ١٢- ٢٢- ٧٤ من مجموعات من الراقصين كانت مصورة على النمط نفسه.

الصورتين إلى أيامه– أقام المصريون جيشاً من الجند المرتزقة اشترك فيه المازوي السود اللون[٣٢] والليبيون الحاميون، والبجد أو الساميون[٣٣]، والشرادنة الذين ينتمون أصلاً إلى جزر البحر المتوسط[٣٤]. وليس من العسير تمييز رجال ملونين بين الجنود المرسومين في ش ٦٠، في حين يرجع الجنود المصورون في ش ٦١ إلى أصل ليبي.

وكان الرقص الحربي وسيلة مألوفة من وسائل التسلية للقوات العسكرية في وقت راحتها. ويمكن– عن طريق مقارنة الصورتين السابقتين– إدراك مدى انعكاس الطابع القومي للجنود على تلك الرقصات.

ويمثل رقص الجنود الملونين مزيجاً ساذجاً من حركات غير منظمة تصحبها صيحات التحدي. ويحاول قارع الطبلة الكبيرة– التي لا تزال تستعملها بعض القبائل الزنجية في إفريقيا إلى اليوم– توجيه حركات الراقصين وتغطية الصيحات عن طريق صوتها التوقيعي.

---

(٣٢)هم جنود من أسلاف قبائل البيجاة التي تقطن الصحراء الشرقية الآن فيما بين بلاد النوبة والبحر الأحمر (البشارية- العبايدة... إلخ). وقد اشتهر هؤلاء الجنود بإتقان فنون الحرب، ولذا استخدمهم الفراعنة في الحراسة والحملات الحربية. (المترجم).

(٣٣) هو نعت لجيران مصر في الشرق (المترجم).

(٣٤)كون المصريون من الشردانة- الذين سكنوا جزيرة سردينيا في أغلب الظن- فرقاً ألحق بالجيش المصري، وكانت من أقوى دعاماته في أواخر أيام الدولة الحديثة. وقد تميز هؤلاء الجنود بطول القامة ومتانة الجسم والقدرة العكسرية.

وكانوا يغطون رءوسهم بخوذ يعلوها ما يشبه شكل الأهلة تتوسطها كرات، ويتسلحون بالحراب والسيوف والخناجر والدروع المستديرة. (المترجم).

أم الجند الليبيون، فإنهم ينظمون الإيقاع بطرق قطه معقوفة من الخشب (بومورانج)[٣٥] بعضها ببعض، في حين يمارس زملاؤهم المزودون بقطع خشبية ما يصوره وضع الجندي إلى اليسار الذي يبدو كأنه يمثل هجوماً مزعومًا، أما وضع زميله فيمثل حالة دفاع مع تقهقر.

٧- الرقص التمثيلي

تعرض الفتاتان المشتركتان في الرقص في الصورة ش ٢٨ أ وضعاً معروفاً تماماً من الصور التاريخية. فالفتاة الراكعة تمثل ملكاً من الأعداء مهزوماً. أما الفتاة الواقفة فتمثل ملكاً مصرياً يقبض بيده اليسرى على شعر ذلك العدو، في حين يمسك بيده اليمنى صولجان الحرب ليحطم به رأسه. وأقدم الصور من هذا النوع قد عرفت من لوح كان يستعمل في تجهيز الكحل للملك المصري "منا"[٣٦] الذي بدأ عصر الملوك التاريخيين. وقد كتبت العبارة "تحت أقدام" على الصورة، وهي اختصار للنص الذي اعتاد المصريون إلحاقه بالصور التاريخية السابقة الذكر، وهو "كل الشعوب الأجنبية تجثو تحت قدميك". ومما سبق قد يستنتج أن هذه الصورة لا تمثل منظراً راقصاً بل لوحة حية.

---

(٣٥)هو نوع من العصي المعقوفة كان يستخدم في قنص الطيور (المترجم).

(٣٦)سجل كفاح أهل الصعيد لتوحيد البلاد تحت إمرة ملك يدعى "نرمر" على لوح من الأردواز عثر عليه بين آثار مدينة الكاب ومحفوظ الآن بمتحف القاهرة.

والباحثون في تاريخ الفراعنة ما زالوا يختلفون في تحديد الصلة بين "نرمر" هذا وبين "منا" الذي أجمعت المصادر التاريخية على أنه موحد القطرين ومؤسس الأسرة الأولى الفرعونية، وإن كان أكثرهم يعتقد الآن أن "نرمر" هو "منا". (المترجم).

ولكني أظن أن هذا التأويل ليس من السهل تبريره، فالصورة التاريخية السابقة تصور اللحظة الحاسمة في قتال الملك مع العدو. ويمكن للإنسان أن يتخيل تطور القصة بأكملها من البداية إلى النهاية. فقد واجه الأمير المعادي للملك المصري، وفي المبارزة التي تلت هذه المواجهة استسلم الأمير وألقى سلاحه بعيداً وركن إلى الفرار، فتعقبه الملك. ولما رأى الأمير أنه يتعذر عليه الفرار جثي على ركبتيه طالباً الغفران. ثم قبض الملك بيده اليسرى على شعره، وحطم رأسه بالعصا التي بيده اليمنى، فخر الأمير صريعاً عند قدميه.

ولما كان من المتعذر على الفنان تمثيل الحادث كله في صورة واحدة فقد اختار– في الصور التاريخية كصورتنا– المنظر الحاسم الذي يعبر عن القصة كلها، متبعاً في ذلك النمط الذي سار عليه الفنان المصري في جميع الصور، فهو يرسم موقفاً واحداً من الحركة فقط، سواء أكان رقصاً أو صيداً أو عمل صانع أو مقابلة مع شعوب أجنبية أو إحضار هدايا إلى الملك أو منظر موقعة. ولذلك لا يمكن اعتبار هذه المناظر لوحات حية قصد بها أن تكون تمثيلاً لصاحب المقبرة خلال حياته الدنيوية.

ويستوقف النظر الاختلاف بين رقصة الحرب التي يمارسها الجنود في ش ٦١ والرقصة التمثيلية التي سبق الإشارة إليها. فالجنود يرقصون مستخدمين قطعاً من الخشب ربما كانت أسلحة حقيقية (بومورانج؟) أو تقليد لها، أم الراقصة في ش ٢٨ أ التي تمثل الملك، فتؤدي الحركة

الدالة دون أن تمسك بيدها عصا تحطم بها رأس العدو. وهذا هو أيضاً أحد الأسباب التي من أجلها اعتبر المنظر المشار إليه منظر رقص، إذ لو كان يمثل لوحة لما كان هناك داع لأن تصور الراقصة الممثلة للملك دون عصاة في يدها.

٨ـ الرقص الموسيقي

يمكن الاستدلال على أن المصريين قد عرفوا الرقص الموسيقي من وصف الإغريقي من "سير أكيوز" للمأدبة التي أقامها أحد ثراة المصريين في منف. وقد سبق اقتباس جانب من ذلك الوصف عندما تحدثت عن الرقص الرياضي. وفيما يلي الجزء من الخطاب الذي يتعلق بهذا النوع من الرقص[٣٧].

"ووقع نظري الآن على فرقة من الموسيقيين مقبلين نحونا وفي أيديهم آلات موسيقية متنوعة تبينت من بينها الجنك والقيثارة والكنارة والمزمار المفرد والمزدوج والدف والصنج. وقد غمرونا طوال الوقت بفيض من الأغاني كان النظارة يصفقون استحساناً لها. ثم استقر في وسط القاعة– عند إشارة معينة– راقص وراقصة مزودين بالمصفقات، وهي تتكون من قطعتين مستديرتين ومجوفتين من الخشب توضعان في الكفين فتنتظم خطوات الرقص على دقاتهما. وقد رقص هذان الراقصان منفردين حيناً، ومعاً في شكل متناسق حيناً آخر. وكانا ينضمان معاً، ثم

(٣٧) وفقًا للترجمة الألمانية، انظر ص ٢٧، ملحوظة (١) في كتابنا.

يتباعدان، ثم لا يلبثا أن يقتربا من بعضهما مرة أخرى. وقد جرى الراقص الصغير وراء زميلته متتبعاً لها وقد بدت عليه تعبيرات رقيقة تنم عن الرغبة، أما الفتاة فكانت تهرب باستمرار، وهي تدور وتلف كأنها ترفض محاولاته بعد هذه المطارحة الغرامية. وقد تمت هذه التمثيلية بشكل متناسق، وبخفة ونشاط فبدت لي ممتعة للغاية".

وإذا نظرنا إلى صورنا عن الرقص المصري القديم فسنجد ثلاث منها تذكرنا إلى حد ما- بالرقص السابق ذكره.

فقد صور ش ١٤ ثلاث راقصات ترتدي إحداهن الملابس العادية للمرأة وقد مثلت في وضع هادىء، أما الأخريتان فقد ارتدتا نقب الرجال. ووضعت كل منهما- على غير العادة- نقبة تختلف عن نقبة الثانية حتى يتمكن الناظر من تمييز إحداهما عن الأخرى بسهولة. وتتخذ كل منهما وضعاً متماثلاً يرمز إلى مخاطبة الفتاة التي تقف في سكون أمامهما. فلم لا تمثل الفتاتان في زي الرجال غريمين يتنافسان على رضاء الفتاة؟

ويرمز وضع الفتاة الوسطى في ش ٤٥ إلى التقدم بطلب في تواضع، في حين تعبر حركة الفتاة التي تقف منتصبة أمامها عن التردد في قبول الطلب أو رفضه. وفي ش ٥٠ تتجه الفتاة الواقفة في الوسط بجسمها إلى اليمين نحو الفتاة التي تعزف على الكنارة، بينما تدير رأسها نحو اليسار في اتجاه الفتاة التي تلعب على الطنبور. وهي لا تحمل أية

آلة موسيقية، كما تعبر حركات ذراعيها عن التردد. فهنا كذلك لم لا تكون الموسيقيتان تتنافسان على رضاء زميلتهما مستخدمتين في ذلك السبيل الغناء والموسيقى؟

٩- رقص الأقزام

عندما كانت القافلة التي يقودها حركوف[٣٨] في طريقها إلى مصر من رحلة أمر بها الملك "بيبي نفركارع" من الأسرة السادسة[٣٩]، أرسل حركوف رسالة إلى الملك يخبره فيها بتوفيقه في مهمته وبأنه قد جلب معه هدايا ثمينة لسيده. وقد رد عليه الملك برسالة نقش حركوف محتوياتها على جدران مقبرته[٤٠]، ويمكن ترجمتها فيما يلي[٤١]:

---

(٣٨)يرجح أن يكون النطق الصحيح لهذا الاسم "خوف حر" (المترجم).

(٣٩)لم تقتصر جهود المصريين في عهد الدولة القديمة على تعمير أرض الوادي فحسب بل اتجهوا كذلك بجهودهم إلى الجنوب، فتعددت رحلات الكشف على أيدي الرحالة في مجاهل أفريقيا. وقد توغلت الرحلات في عهد الأسرة السادسة جنوباً وخاصة رحلات "خوف حر" الذي عاد من رحلته الأخيرة بعد تولي الملك الجديد العرش ومعه غنائم وهدايا عديدة من بينها قزم. (المترجم).

(٤٠)سجل "خوف حر" نص الخطاب على جدران مقبرته بأسوان، ويعتبر هذا الخطاب من أقدم الوثائق التي تكشف عن ارتياد مجاهل أفريقيا. (المترجم).

(٤١)أدق نسخ للنص الهيروغليفي نشره العلامة "كورت زيتا":

Adolf Erman, "Der Brief des Konig Nefer- ke're" (in) Zeitschrift fur die agyptische Sprache und Alterumskunde XXXI, 1893, page 65a. f.

"في اليوم الخامس عشر من الشهر الثالث لفصل الفيضان من السنة الثانية[٤٢]، بأمر الملك للسمير الأوحد، الكاهن المرتل، قائد القوافل، حركوف: لقد ألممت بمحتويات خطابك الذي أرسلته إلى الملك في قصره لتنبئه بأنك قد عدت سالماً– مع الجيش الذي اصطحبته– من بلاد "أيام[٤٣]".

ولقد ذكرت في خطابك أنك قد أحضرت هدايا عظيمة طيبة من كل نوع، منحتها حتحور[٤٤] سيدة "أيام" إلى حضرة ملك الوجهين القبلي والبحري "نفركارع". فليحيا أبدياً ومخلداً.

---

(٤٢) المصريون- كبقية الشعوب القديمة- كانوا يجهلون التواريخ المطلقة، ولم يتفقوا على بداية زمنية ثابتة يردون إليها الأحداث كما نفعل اليوم حين نتخذ ميلاد السيد المسيح أو هجرة الرسول الكريم بداية للتقويم، بل أرخوا بادئ الأمر وراء الحوادث الهامة كعام الحرب بين الشمال والجنوب أو سنة تعداد الماشية، ثم اتخذوا من حكم كل ملك تقويماً قائماً بذاته تؤرخ فيه الحوادث التي حدثت خلاله. وقد جعل المصريون شهور السنة اثني عشر شهراً وزعوها على ثلاثة فصول هي فصل الفيضان وفصل نمو الزرع أي الشتاء وفصل الحصاد أي الصيف.

ويلاحظ أن العادة المتبعة في كتابة التواريخ هي ذكر السنة ثم ترتيب الشهر بالنسبة للفصل ثم اليوم. (المترجم).

(٤٣) النطق الصحيح لاسم هذا الإقليم من أقاليم النوبة هو "أيام" أو "أيما".

وقد ورد ذكر "أيام" كثيراً في نصوص الأسرة السادسة التي تسرد أخبار الرحالة أمثال "أوني" و"خوف حر". ولا يزال موقع "أيام" الجغرافي بالضبط قيد الدراسة والبحث وإن كان في أغلب الظن قريباً من الشلال الثاني أو إلى الجنوب منه. (المترجم).

(٤٤) من أشهر معبودات المصريين القدماء الإلهة "حتحور"التي مثلت على شكل بقرة أو في صورة امرأة، وذاع تقديسها في جميع الجهات. (المترجم).

ولقد ذكرت في ذلك الخطاب بعد ذلك أنك قد جلبت من أرض الأرواح قزمًا يرقص رقصًا مقدسًا، مثل ذلك الذي أحضره القائم على الخزانة "باروردد" من بلاد بنت في عهد الملك "أسيسي"(٤٥). وقد ذكرت لجلالتي أنه لم يحدث قبل ذلك مطلقًا أن أي شخص ممن زاروا "أيام" قد جلب مثل ذلك القزم.

ليكن معلوماً دائماً أنه يجب عليك أن تعمل ما يرغب فيه ويرضى عنه سيدك. وسواء أكنت مستيقظاً أو نائمًا فلتهتم بعمل ما يرغب فيه، ويرضى عنه، ويأمر به سيدك. ولسوف يحقق جلالتي رغباتك الهامة المتعددة ليفخر بها أيضاً (ابنك) وحفيدك للأبد، وحتى يقول الجميع حين يسمعون بما فعله جلالتي لك: "ليس هناك ما يماثل ذلك الذي تلقاه سميره الأوحد "حركوف" عندما عاد من "أيام"، وقد أنجز ما كان يجب عليه عمله وفقًا لما رغب فيه الملك وارتضاه وأمر به".

أبحر فوراً في النهر إلى قصر الملك. أسرع وأحضر معك القزم الذي جلبته من بلاد الأرواح. وأرجو أن يكون حيًا سليمًا وفي صحة جيدة حتى يقوم بالرقص المقدس، ليدخل السرور إلى قلب ملك الوجه القبلي والبحري "نفركارع"، فليحيا أبدياً ومخلداً.

---

(٤٥)أحد ملوك الأسرة الخامسة، وقد أرسل هذا الملك "باوردد"، أحد كبار موظفيه إلى بلاد بنت "الصومال الحالية غالباً" فكان من بين ما أحضره من الهدايا قزماً. (المترجم).

وعندما ينزل معك في السفينة فلتعمل على أن يكون من حوله على جانبيها رجال يقظون يراقبونه حتى لا يقع في الماء. ولتعمل على أن ينام معه في حجرته رجال يقظون. ولتفتش عليه عشر مرات كل ليلة لان جلالتي يتوق إلى رؤية ذلك القزم أكثر من هدايا "سيناء" و"بنت". وعندما ترسو عند القصر فلتعمل على أن يكون القزم معك حيًا سليمًا وفي صحة جيدة. وعندئذ سأقوم بعمل أشياء عظيمة لك تفوق ما عمل للقائم على الخزانة "باوردد" في عهد الملك "أسيسي"، لأن رؤية ذلك القزم هي رغبة جلالتي الملحة".

ومن خطاب الملك "نفركارع"- الذي كان وقتذاك صبياً في العاشرة من عمره- يبدو بجلاء ما كان في رقصات القزم المقدسة من ترفيه فريد عن الملك. ولا يمكننا أن نرجع تحمس الملك الشديد إلى صغر سنه فحسب إذ تتضح الأهمية التي أسبغت في ذلك العهد على رقصات الأقزام من أن الروايات التاريخية التي تحدثت في عهد الملك "نفركارع" عن ذلك القزم الذي أهدي إلى الملك "أسيسي" قبل ذلك بقرابة ٣٥٠ عاماً، قد تطرقت إلى ذكر الرجل الذي أحضره إلى الملك حينذاك.

وقد دفن الملوك- في العصور التاريخية المبكرة- أقزامهم بالقرب من قبورهم كما يثبت ذلك العدد الكبير من لوحات القبور التي عثر عليها. ويعد تمثال لقزم من الحجر الجيري يرجع إلى عهد الأسرة

الخامسة ويوجد حالياً في متحف القاهرة إحدى آيات الإبداع في الفن المصري القديم[٤٦].

وفي نصوص الأهرام كان يقال للبحار لكي يسمح لروح[٤٧] الملك المتوفى بالعبور في قاربه للعالم السفلي، أن الملك ليس إلا القزم الذي سيرقص للإله رع، ليبعث البهجة في قلبه أمام عرشه العظيم[٤٨].

ولم نعثر– حتى الآن– بين الصور المصرية القديمة على منظر أي قزم يرقص، ولكن حفظت لنا آلاف من التماثيل والنقوش والصور للإله "بس" الذي كان يطرد برقصه الأرواح الشريرة. وقد اخترت من بينهم اثنين (ش ٦٤، ٦٥).

ويعتمد عنصر التأثير في رقص الأقزام بلا شك على المحاكاة الهزلية بحركات غير متزنة.

---

(٤٦)انظر:

Erman- Ranke, "Aegypten und agyptisches Leben in Altertum", Tubingen, 1923, pl. 10, fig. 3.(ترجم إلى العربية)

(٤٧)اعتقد المصريون أن الروح تقوم برحلة طويلة شاقة في طريقها إلى العالم الآخر. (المترجم).

(٤٨)نصوص الأهرام فقرات رقم ١١٦٨- ١١٩٢.

ونصوص الأهرام هي نصوص تحمي الجثة وتقيها شر الأخطار وتضمن سلامة روح الملك، دونت على جدران غرف الدفن في الأهرامات منذ نهاية الأسرة الخامسة وأثناء الأسرة السادسة. (المترجم).

ومع أننا نقابل عدداً لا بأس به من صور الأقزام التي ترجع إلى عهد الدولة القديمة[٤٩]، فإنها لم تكن بالكثرة التي تفي بحاجة جميع الذين يرغبون في رؤية رقص الأقزام، ولذا كان الراقصون ذووا النمو الطبيعي يقومون بتقليد رقصات الأقزام. ونجد في ش **٥٩** على سبيل المثال صورة لرقص الأقزام يمارسها راقصون من الأفراد المكتملي النمو ذوي القامات العادية.

١٠ـ الرقص الجنازي

يمكننا أن نميز في صور المصريين القدماء ثلاثة أنواع للرقص الجنازي حسب الفكرة الكامنة وراء كل نوع. فالنوع الأول هو الرقص الطقسي الذي يكون جزء لا يتجزأ من الطقوس الجنازية، والثاني يتمثل في تلك الحركات المعبرة عن الحزن التي يمارسها أشخاص يشتركون في الجنازات، والثالث هو الرقص الدنيوي الذي يمارس للترفيه عن روح الميت.

وأهم هذه الأنواع هو الرقص الجنازي الطقسي الذي كان في الأصل نوعاً من الرقص الدنيوي، نال قدراً خاصًا من الاعتبار لقدمه. ونحن نجده في صور عصر ما قبل التاريخ: شكل ١، ٢، كما نقابله باستمرار في العصر التاريخي. ويقوم به عادة عدد كبير من الراقصين والراقصات، يصاحبهم زملاء يصفقون تصفيقاً إيقاعياً. وتتحرك النساء أو

---

(٤٩) انظر: Klebs, "Die Reliefs des alten Reiches", page 32-33.

الرجال في خطوات راقصة حرة وهم منتصبوا القامة، وقد رفعوا أيديهم فوق رؤوسهم كما يتضح من شكل ٤ الذي يمثل منظر رقص بأكمله، وقد اخترت– لأجل المقارنة– أشكالاً منفردة من مناظر رقص مشابه مثل شكلي ٥، ٨ من الدولة القديمة، وشكل ٢٣ من الدولة الوسطى، وشكل ٧٤ من العهد الصاوي. وتكشف لنا أشكال ٣، ٧، ١١ (إلى اليسار)، التي ترجع إلى عهد الدولة القديمة، وأشكال ٧٥– ٧٦ من العهد الصاوي عن أوضاع أخرى لمثل هذا النوع من الرقص.

وقد أمكن معرفة هذا النوع من الرقص من صور عديدة ترجع إلى عهد الدولة القديمة[٥٠]. أما عهد الدولة الوسطى، فليس لدينا منه إلا

---

(٥٠) نشر في هذا الكتاب جانب من تلك الصور إما كاملة أو اقتصر النشر على أجزاء منها، وإني لأعرف صوراً اخرى الرقصات الطقسية كتلك التي نشرها "ليسيوس".

R. Lepsius, "Denkmaler aus Aegypten und Aethiopien", Berlin, 1849- 1856, Section II.

اللوحة ١٤: (ستة رجال يرقصون- من المقبرة رقم ٦- جيزة.)

اللوحة ٤١: (خمسة عشر راقصاً- من المقبرة رقم ٤١- جيزة.)

اللوحة ٥٢: (أربعة رجال يرقصون- من المقبرة رقم ١٦- جيزة.)

اللوحة ٦١- ا : (ثلاثة عشر رجلاً يرقصون- من المقبرة رقم ١٦- صقارة.)

اللوحة ١٠٩: (ثمانية رجال يرقصون- من المقبرة رقم ٢- زاوية الميتين.)

وأيضاً في كتاب "ديفز"

N. de G. Davies: "The Rock tombs of Sheik Said".

اللوحة ١٠ (خمس سيدات في مآزر الرجال.)

وكذلك في كتاب: "كلبس".

L. Klebs, "Die Reliefs des altern Reiches", p. 40, fig. 26, according to Howerda- Bosser, Beschreibung deragyptischen

صورتين فقط وهما من مقبرتي الأمير بن "باكتي" و"خيتي" من بني حسن[٥١]. وقد اختلفت هذه الرقصة تماماً– كما يبدو في عهد الدولة الحديثة أو بعبارة أخرى ليس لدينا أي صورة لها من ذلك العهد. ثم بعثت مرة ثانية في العهد الصاوي مع كثير من العادات القديمة الأخرى التي كان قد عفا عليها الزمن.

وقد أصبحت رقصة الأقزام منذ بداية الدولة الوسطى رقصة طقسية جنازية تسير على نفس الأسس السيكولوجية التي سارت عليها الرقصة السابقة، مع أنها كانت في الدولة القديمة مجرد رقصة ترويحية عادية.

وعندما استدعى الملك "سنوسرت خبركارع"[٥٢]، إلى بلاطه "سنوهي"[٥٣]– الذي هرب في شبابه إلى سوريا– أرسل إليه خطابًا عدد

Sammlung des Niederlandischen Reichsmuseums der Altertumer in Leiden I, Denkmaler des alten Reiches,

اللوحة ١١: (راقصتان في مآزر الرجال تقف خلفهما فتاة تصفق.)

(51)Percy E. Newberry, "Beni Hassan II", London, 1894.

اللوحة ٧: (ست راقصات في ملابس الرجال، أمامهن أربع فتيات في ملابس نسائية يصفقن.)

اللوحة ١٢: (ست راقصات في ملابس الرجال، أمامهن ثلاث فتيات في ملابس نسائية يصفقن.)

اللوحة ١٧: (ثلاث يرقصن وأمامهن ثلاثة رجال في ملابس عادية يصفقون.)

(٥٢)الملك سنوسرت الأول، ثاني ملوك الأسرة ١٢، الذي حكم فيما بين ١٩٨٠-١٩٢٥ ق.م.

(٥٣)قصة سنوهي من القصص الواقعي الذي يلقي ضوءاً على الحوادث التي جرت في مصر في مطلع الأسرة الثانية عشر.

فيه مظاهر الشرف التي تنتظره في بلاطه طالما هو حي ونواحي التكريم الجنازي التي سوف توفر له بعد وفاته. وقد اختتم ذلك الخطاب بالكلمات التالية(٥٤): "لسوف تظلك مظلة، ولسوف تجرك الثيران، ويتقدمك الموسيقيون، كما سيقوم الأقزام بالرقص عند باب قبرك. وسوف تقام لك الصلوات، وتذبح الثيران لتقدم على مائدة قرابينك".

وقد صورت رقصة الأقزام هذه على جدران مقبرة أحد معاصري "سنوهي"، وهو الوزير "انتفوكر"(٥٥). ويقوم بالرقص هنا أربعة رجال يافعون، يرتدون زياً يماثل ما ارتدي في رقصة الأقزام في ش ٥٩. وليس هناك من فارق سوى أن الأيدي اليمنى للراقصين هنا، قد انحنت قليلاً وامتدت إلى الأمام، في حين أن أيديهم اليسرى تتدلى بجانب الأجسام. وقد أطلق عليهم لفظ "أقزام".

وكان سنوهي قائدًا في الجيش المصري الذي يحارب في الصحراء الليبية، وحين بلغه خبر وفاة الملك (أمنهات الأول) وتولي "سنوسرت الأول" مقاليد الحكم، ارتاع وقرر الهرب على الفور.

وقد سار سنوهي مشرقاً حتى استقر به المقام عند أحد شيوخ البدو في فلسطين. وقد أغراه الشيخ بالإقامة معه، وزوجه من كبرى بناته ومنحه خير أراضيه.

وعاش سنوهي هناك معززاً مكرماً حتى أدركته الشيخوخة فاخذ الحنين يهزه إلى الوطن، وتجرأ بإرسال رسالة إلى فرعون مصر يستأذن في الرجوع إليها. واستجاب الفرعون إلى طلبه وسمح له بالعودة. (المترجم).

(٥٤)النص الهيراطيقي لذلك الخطاب، مع نقله إلى الخط الهيروغليفي، قد نشرهما العالم "ألان جاردنر".

Alan H, Gardiner, "Die Erzahling des Sinuhe und die Hirten-geschichte", Leipsig, 1909.

(55)N. de G. Davies, "The tomb of Antefoker, vizier of Sesostris 1", pl. XXII.

وقد مثل رجلان كالسابقين في وضع هاديء، وأطلق عليهما كذلك "أقزام" في قبور "رخميرع"(٥٦) و"باحري"(٥٧). ونجد نفس الشيء في قبر

(56)Ph, Virey, "Le tombeau de Rekhmare", pl. XXVL.

ترك لنا "رخميرع" مقبرة جديرة بالمشاهدة في البر الغربي لطيبة، عليها نقوش ورسوم تعطي صورة صادقة عن نظام الحكم في مصر ومن المهام الجسيمة التي كانت ملقاة على عاتق الوزير في مصر القديمة، كما أنها أغنى المقابر بالمناظر التي ترسم لنا صورة عن الحياة في ذلك الوقت.

وقد نشأ "رخميرع" في أسرة طيبة نبيلة، تقلد عدد كبير من أفرادها المناصب الإدارية الكبرى في مصر العليا. فأجداده لأبيه قد تولوا منصب الوزارة في مصر العليا، وكذا عمه قد تولى ذلك المنصب. أما أبوه فقد كان كاهناً لآمون.

ونحن لا نعرف الكثير عن مستهل حياة "رخميرع"، وعندما سجل التاريخ اسمه كان قد وصل فعلاً إلى منصب وزير مصر العليا وحاكم طيبة. وهو بعد من أشهر وزراء الدولة الحديثة ومن أعلاهم ذكرًا وأبعدهم صيتاً. وقد تولى ذلك المنصب في السنة الثانية والثلاثين من حكم "تحتمس الثالث" وظل به حتى توفي في السنين الأولى من حكم "أمنحتب الثاني".

وقد سجل الوزير "رخميرع" على جدران مقبرته مسيرته فذكر لنا أصله ونسبه ثم حدثنا عن أسرته ووصف لنا حفل تنصيبه وزيرًا. ثم تكلم عن كفايته ومهارته في النهوض بواجباته نحو أمته وطهارة يده وحسن معالجته لأمور الدولة وقيامه بالمهام الجسام التي ألقاها فرعون على كاهله، كما صور أعمال الوزير الرسمية وحياته اليومية، والعمل في الحقول والمحاجر ومناظر الحملات والولائم وما يعرض فيها من ألوان التسلية. (المترجم).

ومن المراجع التي يمكن الاعتماد عليها عن تلك المقبرة

P. Newberry: "The Life of Rekhmare"- Westminster 1900.

N. de G. Davies: "The tomb of Rekh-Mir'e at Thebes", New York 1944.

L J. Tylor and F. LI, Griffith, "The tomb of Paheri", pl. V.(٥٧)

كان "باحري" من أعظم رجال عهد تحتمس الأول ويعد قبره بالكاب من أهم القبور التي تمد الباحث بمعلومات وفيرة عن الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية في ذلك العهد. (المترجم).

"سبك تخت" و"منحتب إيب رع"(٥٨) حيث لا يختلف الراقصون عن أولئك الذين يظهرون في الصورة ش ٥٧ إلا في وضع أيديهم فقط.

ولا بد أن إشارة المصريين القدماء إلى الرقصة الزوجية في ش ٥٥ (وكذا الرقصة المصورة في قبر "باحري"(٥٩)) بأنهما من رقصات الأقزام كانت إشارة خاطئة، إذ أن مصري الدولة "الحديثة" كانوا يعرفون تمامًا أن رقصة الأقزام هي رقصة طقسية دينية منذ العهود المبكرة، كما ألم المصريون من ناحية أخرى بالرقص الزوجي من قبور الدولة القديمة (ش ١٦-٢١). ولذا فمن وجهة النظر السيكولوجية يمكن تفسير عملة ربط المصريين بين الرقص الزوجي من عهد الدولة القديمة وبين التسمية "رقص الأقزام"، فهذه التسمية توحي بأن الرقص الزوجي قد أضحى رقصاً طقسياً جنازياً في عهد الدولة الحديثة.

وقد اقتصر تعبير المصريين القدماء عن الحزن على أوضاع وإيماءات يجدها القاريء في شكلي ٦٦، ٧١. ومن الطبيعي أن تعدل هذه الحركات وتمارس بطريقة إيقاعية كما يبدو في منظر السيدتين إلى اليسار في شكل ٦٦، والسيدتين في الوسط في نفس الصورة،

---

(58)A. Moret, "Mysteres egyptiens", Paris 1923, fig. 43, page 257 (after I. J. Tylor, "Tomb of Sebeknakht", pl. IV), fig. 13, page 49 (after I. E. Quibell, "Rameseum", pl, IX).

(59)I. J. Tylor and F. LL. Griffith, "The tomb of Paheri".

لوحة ٥: حيث نجد الراقصين في نفس الوضع الممثل في شكل ٥٥، إلا فيما يتعلق بالأيدي التي تتلاقى في شكل ٥٥ أما في الصورة التي من قبر باحري فهي ترتفع إلى أعلى قليلاً مع سحبها نحو الجسم بحيث لا تتلاقى.

والأشخاص الثمانية جميعهم في شكل ٧٢. وهكذا نشأ الرقص الجنازي من تعبيرات الحزن الطبيعية التي لم تكن تمارس في الجنازات براقصين وراقصات مدربين، بل يسهم فيها كل الأفراد. وربما كان ذلك بعد تدريبهم على يد بعض الرجال أو النساء الذين يتخذون من الرقص حرفة.

ووفقًا لوجهة النظر المصرية القديمة[٦٠] فيما يتعلق بالحياة الأخرى، كانت روح المتوفى تعيش في مقبرته بعد الموت بنفس الصورة التي كان يعيش عليها أثناء حياته على الأرض، وتشعر بنفس مشاعر السرور والحزن والحنين التي كان يشعر بها في حياته الدنيوية، ويحدثنا جزء باق من نص مهشم في هرم الملك "بيبي نفركارع" بما يلي "وقد رقص لك الحراس، وغنى لك..."[٦١] ولذا ليس بمستغرب أن يمارس في المقبرة نفس الراقصين والراقصات- الذين كانوا يرقصون له في بيته أثناء حياته- الراقصات المعتادة التي كان يفضلها وهو حي، للترفيه عنه. وهذا هو السبب في أن المصريين القدماء قد صوروا تلك الرقصات فوق جدران المقبرة معتقدين أن الأشخاص المرسومين سيتحولون- بمجرد سماعهم التعاويذ السحرية- إلى أحياء حقيقيين يلبون طلبات سيدهم ويسرون عنه. ولسنا مدينين لهذه العقيدة بأغلب صور الرقص التي عثرنا

---

(٦٠)تبعاً لوجهات نظر مصرية قديمة أخرى فإن روح البيت كانت تعيش في ملكة الإله أوزوريس الخاصة بالأرواح، أو في حقول السماء، أو تصبح تجمعًا يتحرك في السماوات، أو تعيش في كنف الإله رع.

(٦١)نصوص الأهرام، فقرة رقم ١٩٤٧.

بها فحسب، بل مدينون لها في الحقيقة بمعلوماتنا عن جميع المظاهر التي تتعلق بالحياة الثقافية والاجتماعية للمصريين القدماء.

١١ـ الرقص الديني

كان الرقص في مصر القديمة جزءاً لا يتجزأ من الخدمة الدينية. كما كان في بقية الأمم القديمة. فلقد كانت للآلهة القديمة كافة خصائص البشر، ولذا لم يكن بالغريب أن يسيروا بالرقصات الجميلة. وقد قال الحكيم آفي[٦٢] في تعاليمه:

"الغناء والرقص والبخور هي وجبات الإله.

وتقبل العبادة هي من حقوقه.

اعمل على أن يبارك اسم الإله[٦٣]".

وفي ترانيم الإلهة موت[٦٤] نقرأ:

"إن مدن "بي" و"دب"[٦٥] و...... – التي تحيط بها الكروم– ترقص لك[٦٦]".

(٦٢) تحوي تعاليم أفي مجموعة ممتعة من النصائح والحكم، دونت على أحد أوراق البردي المحفوظة الآن بالمتحف المصري (المترجم).

(63)F. Lexa, "Enseignements moraux generaux des anciens Egyptiens", tome troisieme, Enseignement d'Ani et d'Amenemopet, Praha, 1929, pp. 97, IV 8-10.

(٦٤)الإلهة موت زوج الإله آمون معبود طيبة (المترجم).

وفي معبد دندرة[٦٧] المكرس للإلهة حتحور نقرأ:

"إنا نقرع الطبول من أجل روحها.
ونرقص لجلالها.
ونرفع صورتها للسماوات العليا.
فهي سيدة الصلاصل، وربة القلائد الرنانة".

و

هي سيدة الطرب، وربة الرقص.
سيدة الصلاصل، وربة الغناء.
سيدة الرقص، وربة صنع الأكاليل.
سيدة الجمال، وربة التعطر".

أو

"عندما تفتح كلا عينيها: الشمس والقمر،
تفرح قلوبنا برؤية النور.
فهي سيدة أكاليل الرقص،
سيدة الافتتان.

---

(٦٥)انقسمت البلاد قبل وحدتها التاريخية إلى مملكتين، إحداهما في جنوب الوادي والأخرى في شماله. وكانت للملكة الشمالية عاصمتان هما "دب" و"بي" وقد أسماهما الإغريق معاً "بوتو"، وتقعان في شمال غرب الدلتا في المكان المعروف الآن باسم "أبطو". (المترجم).

66)(Hicratishc Papyrus aus den koniglichen Museen zu Berlin, I. Pap. 3053, 18/3-4.

(٦٧) بالقرب من مدينة قنا (المترجم).

نحن لا نرقص لأحد أو نحي أحداً،
سوى روحها(٦٨)."

وليست الرقصات في الأشكال ٥٦، ٥٨ هي المقصودة هنا، حيث نرى مجموعة من النساء إما عرايا تماماً أو ترتدين عباءات واسعة مفتوحة من أمام، يسرن في الموكب أمام المقصورة التي تضم الإله، واللاتي بعريهن وبقرعهن الطبول وبتلويحهن بالأغصان يطردن الأرواح الشريرة التي تعوق الموكب بنواياها العدوانية.

"النساء اللاتي يصحبن المقصورة في كلتا الصورتين السالفتين من المصريات. في حين أن مجموعة الراقصات اللاتي كن يستخدمن بصفة مستمرة في معبد الملك "سنوسرت نخبر كارع" من الأسرة الثانية عشرة في اللاهوت كانت تضم خمس راقصات آسيويات وراقصتين كان رقصهن يهدف إلى هدف آخر.

وطبقاً لتعاليم "آفي" كان البخور يحرق، والرقص والغناء يمارس تكريماً للآلهة. وبالتالي فقد كان الرقص جزءاً لا يتجزأ من الخدمة الدينية. وليس لدينا أية تسجيلات تدل على ما كانت عليه تلك الرقصات. ولكن بما أن القزم الراقص الذي جلب للملك "بيبي نفركارع" قد مارس رقصات مقدسة[٧٠]، فيمكننا افتراض أن الرقصات التي كانت

([68])A. Martelle, Detuerah, III. 60e-h.

([٦٩]) انظر س ٧٢، ج.

([٧٠]) انظر س ٢٦.

تقام لعبادة الإله لم تختلف عن تلك التي كانت تمارس لتسلية الملك– الذي كان يعد في مصاف الآلهة كذلك[٧١]– وغيره من الأشخاص المبرزين.

ولدينا وثائق محددة تتعلق بالتمثيليات الدينية المصرية القديمة، ونحن نعرف أنها كانت على نوعين: فبعضها كان خاصاً، قاصراً على أفراد قلائل فقط، والبعض الآخر كان عاماً علنياً تشترك فيه جموع النظارة اشتراكاً واقعياً.

وهكذا دارت معارك هزم فيها أعداء أوزوريس[٧٢] خلال التمثيليات الكبرى لمأساة أوزوريس التي كانت تمثل في مدينة أبيدوس في عهد

---

(٧١)كانت القاعدة أن يتبع اسم الإله في النصوص المصرية بلقب "الإله الكبير" أما اسم الملك المصري فكان يصحبه لقب "الإله الطيب" إذ كان الملك يعد "إلهاً كبيراً" بعد وفاته فقط.

(٧٢)قصة "أوزوريس" و"إيزيس" بوجه عام من القصص الذي أحبه المصريون وآمنوا به. وهي على الرغم مما يكسوها من خيال وتصوير فإنها توضح لنا الكثير من معتقدات المصريين القدماء.

وتتلخص القصة في أن إله الأرض وإلهة السماء كانا زوجين أنجبا من البنين اثنين هما أوزوريس وست ومن البنات اثنتين هما إيزيس ونفتيس. أما أوزوريس فقد تزوج أخته إيزيس ونودي به ملكًا على الأرض فحكم بالعدل وأحبه الناس وقدروه. وأما ست فقد تزوج من أخته نفتيس، وكان شريراً، امتلأ قلبه حسداً وحقداً على أخيه أوزوريس فسولت له نفسه أن يدبر مؤامرة لقتل أخيه. وتمكن المتآمرون من وضع أوزوريس في تابوت من الذهب أغلقوه عليه ثم ألقوه في النيل حيث ساقه النيل إلى البحر المتوسط، وهناك حملته أمواج البحر إلى سواحل فينيقيا.

ولما علمت زوجته إيزيس، حزنت حزناً شديداً وأخذت تبحث عن جسد زوجها حتى اهتدت إلى مكانه فحملته معها إلى مصر حيث خبأته في أحراش الدلتا، ولكن ست عثر عليه ومزقه وألقى بأجزائه في أقاليم مصر المختلفة. استقر الرأس في أبيدوس "العرابة المدفونة"- مركز البلينا- بمحافظة سوهاج"، وقد تخيل المصريون القدماء قبر أوزوريس بها فكانوا يحجون إليها ولا يغادرونها دون أن يتركوا من

الأسرة الثانية عشرة. ونحن نستمد معلوماتنا عنها من لوحة المشرف على بيت المال "إيخر نفرت" الذي عينه الملك "سنوسرت الثالث" ممثلاً له في تلك التمثيليات. ولم يكن المقصود من هذه التمثيليات التعبير عن معارك بطريقة واقعية، ولكنها كانت معارك معدلة على نفس النمط الذي سار عليه منظر المعركة في التمثيلية المنفية[٧٣] عند إقامة العمود "جد"[٧٤]، والتي نستمد معلوماتنا عنها من قبر "خريو إف"[٧٥] من الأسرة الثامنة عشرة، والتي اشترك فيها خمسة عشر شخصًا. وبالطبع، هذا لا يمنع من أن بعض الأشخاص المشتركين في التمثيلية كانوا يؤدون

وراء حجهم أثراً، فمنهم من بني لموتاه قبورًا وهمية للذكرى، ومنهم من ترك لوحات تضم دعاءه وضراعته، كما أقاموا تمثيليات أعادوا فيها تصوير قصة أوزوريس ومصرعه وبعثه وانتصاره.

وكانت إيزيس قد أنجبت من أوزوريس طفلاً هو حورس الذي ما كاد يبلغ سن الشباب حتى هب للانتقام لأبيه والمطالبة بعرشه، وقد نصره الله على عمه نصراً مبيناً.

لم يفصل قضاء الآلهة في "هليوبوليس" بين المتخاصمين، وينتقم لحورس بعرض أبيه فيصبح ملكاً على مصر، ويقضي لأبيه أوزوريس بعرش الخلود فيصبح إلهاً للموتى.

هكذا صورت هذه القصة الكثير من طباع البشر وعواطفهم، صورت البغض والحب، والغدر والوفاء، ثم علمتنا ألا يأس مع الحياة وأنه لا بد لدولة الخير والحق أن تنتصر في آخر الأمر. (المترجم).

(٧٣)نسبة إلى مدينة منف (المترجم).

(٧٤)أضحى العمود "جد" أحد الإشارات الهيروغليفية. وكان هذا العمود رمزاً لأوزوريس ثم اتخذ رمزاً للدوام والبقاء على أساس أن هذا الإله بعد موته أصبح خالدًا في عالم الدنيا الثانية (المترجم).

(٧٥)انظر:

Erman-Ranke, "Agypten und agyptisches Leben im Altertum", PP. 318-319.

ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية."

أدوارهم بانفعال كبير، ويوجهون إلى زملائهم ضربات حقيقية، فنحن نقابل مثل هذه الحوادث الآن أيضاً عند تمثيل المعارك الصورية على المسرح.

وليس من شك في وجود مناظر أخرى، كانت تعرض مع هذه التمثيليات ولكنها كانت محدودة؛ وليس لدينا أي تسجيل عنها.

مستصحبات الرقص

الإيقاع هو العنصر المشترك بين الرقص والموسيقى والغناء. ولذا فقط ارتبط الرقص منذ أبعد العصور بالموسيقى والغناء. وقد عادت مصاحبة الموسيقى والغناء للرقص بفائدتين: الأولى أن الراقص بمتابعته للإيقاع وتجاوبه معه قد أضفى على رقصه مزيداً من الإتقان، والثانية أن توافق الرقص مع الإيقاع يزيد من بهجة النظارة التي تستثيرها الانطباعات التي تصل إلى العين والأذن معاً.

وقد صاحب الراقصات في الصورة التي عثر عليها في العمرة[٧٦] والتي ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ رجلان مزودان بالمصفقات (شكل ٣)[٧٧]. وإذا اعتمدنا في حكمنا على الصور، فإن أهم مستصحبات الرقص في الدولتين القديمة والوسطى كانت التصفيق بالأيدي والهتافات والأغاني الإيقاعية (أشكال ٣–٥، ١١، ١٢، ١٨، ٢٦). ولم تفتقر الصور في العصور الأكثر تأخراً إلى الرجال والنساء المصفقين حتى في حالة اصطحاب الراقصين للآلات الموسيقية (ش ٣٥، ٣٦، ٤٦، ٥٣، ٥٤، ٧٥، ٧٦). وقد عمد الممرن في شكل ٢٦ إلى ضبط الإيقاع

---

(٧٦) إحدى القرى بصعيد مصر (المترجم).

(٧٧) قارن هذه الصورة بشكل ٢٦ حيث يضبط أحد الفتيان الإيقاع بمصفقتين.

بصيحات "ها، ها، ها، ها، آي، آي، آي، آي" التي سجلها الفنان على الصورة. ومن المحتمل أن يكون هذا هو أقدم تسجيل محفوظ للسلم الموسيقي ذي الإيقاع الرباعي. وقد صور في نقش[٧٨] بمتحف القاهرة عدد من الراقصات في أوضاع مماثلة لتلك التي بالأشكال ٤، ٥، ٧٤. فأمامهن تقف فتاتان، وخلف الراقصات صف آخر يتكون من موسيقيين جالسين: لاعب على الجنك، وعازفان على المزمار. ويضبط لهم الإيقاع رجال آخرون "يطرقعون" أصابعهم. ويقابلنا في كتاب "ليسيوس"[٧٩] منظر مماثل حيث نجد بجانب الصف الذي يضم تسعة من الراقصين مصورين في أوضاع مشابهة لأوضاع الراقصات في الصورة السابقة، لاعبين على الجنك[٨٠] وعازفين على المزمار وتجاه كل منهم رجل ينظم الإيقاع أو يغني. وبينما تعتقد "كلبس Klebs" أن الفنان يهدف من رسمه لمناظر الموسيقى والرقص متجاورة إلى التدليل على اشتراك الفريقين مع بعضهما البعض، فإن "مونتيه Montet" لا يقر هذه الفكرة، ويرى أن تجاور

([78])Klebs, "Die Reliefs des alten Reiches, fig. 88, p. 108.

([79])Lepsius, "Denkmaler", II. Fig. 52.

([٨٠]) يعد الجنك من أقدم الآلات الموسيقية الوترية وأكثرها شيوعًا، بل أنه هو الآلة الوترية الوحيدة التي عرفها المصريون في عهد الدولة القديمة. والجنك عبارة عن صندوق خشبي للصوت، يخرج منه عدد من الأوتار العمودية الاتجاه، والمثبتة في قائمة الآلة.

وقد تعددت أنواع الجنك واختلفت أشكاله وأحجامه وخاصة فيما يتعلق بصندوق الصوت. ففي عهد الدولة القديمة استخدم نوع مقوس متوسط الحجم يوضع على الأرض مباشرة أو يثبت فوق قاعدة، ويلعب عليه الموسيقي وهو جالس. واستخدم في أيام الدولة الحديثة نوع ضخم رائع الزخرفة والنقش، قد يزيد ارتفاعه على قامة الإنسان، يعزف عليه الموسيقي وهو واقف، وكذلك نوع آخر صغير الحجم يحمل عند العزف. (المترجم).

الموسيقيين والراقصين قد يرجع إلى تماثل الهدف من تصوير المنظرين وهو تسلية صاحب المقبرة، الذي كان يسري عن نفسه تارة بمشاهدة الرقص فقط دون أن تصحبه الموسيقى، وتارة أخرى بالإصغاء إلى الموسيقى فقط. ولكنه كان كثيراً ما يجمع بين التسليتين في آن واحد.

وقد عرفنا من صور الدولة القديمة مصاحبة الدفوف[٨١] للرقص (أشكال ٥١، ٥٦–٥٨). ولكن لما كانت الدفوف من الآلات الموسيقية القديمة فلا شك أنها قد استخدمت في مصاحبة الرقص منذ عهد أقدم. وفي أيام الدولة الحديثة أضيفت إلى الآلات الموسيقية التي تصاحب الرقص الطنبور (ش ٤٣–٤٥) والكنارة[٨٢] (شكل ٥٨)، اللذان لم يعرفهما المصريون قبل ذلك العهد. وقد استعانت الراقصات كثيراً بالطنابير التي حملنها بأنفسهن (شكل ٤٢، ٥٠)[٨٣].

ويحتمل أن تكون الطبلة الكبيرة[٨٤] (شكل ٦٠) أو البوبمورانج (ش ٦١) من الأدوات التي صاحبت الرقص. وقد استخدمت هذه الأدوات كما يبدو في الصور كآلات مصاحبة للرقص عند قوات الجيش الإضافية من ليبيين وزنوج.

---

(٨١)الدفوف عبارة عن إطارات خشبية مستطيلة الشكل في الغالب، تغطيها جلود رقيقة (المترجم).

(٨٢)شاع استعمال الكنارة بعد اتصال المصريين بالآسيويين، وهي آلة خشبية تمتد أوتارها متوازية بين صندوق الصوت وإطار خشبي، وتعلق أفقية أو رأسية أثناء العزف (المترجم).

(٨٣)انظر الفقرة التالية الخاصة "بالرقص بالآلات الموسيقية".

(٨٤)كانت الطبلة المعدنية أو الخشب أسطوانية الجوانب تشبه "البرميل" في شكلها، تغطي جانبيها المفتوحين قطع من الجلد، وتعلق على الكتف حين الضرب عليها. (المترجم).

الرقص بالآلات الموسيقية

صاحب الرقص في أقدم العصور تصفيق الأيدي، و(طرقعة الأصابع)، والدق بالمصفقات. ثم صاحبته بعد ذلك جميع الآلات الموسيقية المعروفة حينذاك. وقد أمكن تحقيق وحدة أتم بين الرقص والإيقاع الموسيقي حين استخدم الراقص آلاته الموسيقية بنفسه، ولو أن ذلك قد أدى بالطبع إلى تقييد حركاته.

وحين يقوم الراقصون في وقت الحصاد (شكل ٥٧) أو الجنود (شكل ٦١) بقرع العصي بعضها ببعض بأنفسهم، فقد يتعذر عليهم أن يلمسوا الأرض بأيديهم أو أن ينحنوا بشدة إلى الأمام أو إلى الخلف. والواقع أن ما يفقده هذا النوع من الرقص من الحركة القوية يعوضه بالحبكة والرقة والرشاقة.

ويتطلب العزف على بعض الآلات الموسيقية الأخرى نشاطاً للأصابع وحرية في حركة الأيدي، مما يجعل العبء الأكبر في الحركة على عاتق الأقدام والعمود الفقري. وقد اصطحبت الموسيقيات في أغلب الأحيان في عهد الدولة الحديثة الطنبور (شكل ٤٢، ٥٠، ٥٣، ٦٢، ٦٣)، أما اصطحاب المزمار المزدوج فكان أقل انتشارًا (شكل

٥٣، ٥٤)، وربما سبب ذلك أن العزف بالمزمار يعرقل التنفس ومن ثم يسبب تعب الراقص سريعاً.

واستخدمت النساء الصلاصل[٨٥] في الرقص الديني فقط (ش ٥٨). والواقع أن الصلاصل ليست آلات موسيقية بل آلات (سحرية) وظيفتها طرد الأرواح الشريرة بعيداً.

ومن الآلات الغريبة تلك المستعملة في الرقص في شكل ١١[٨٦] إلى اليمين، وهي تتكون من عصي معقوفة تنتهي برؤوس غزلان جميلة الصنع[٨٧]، وهي غالبًا شخاليل[٨٨]. وتحمل كل امرأة واحدة في يدها اليسرى، أما الرجال فيحملونها في كلتا اليدين.

([٨٥])شاع استخدام الصلاصل في عهد الدولة الحديثة، وهي مصنوعة في أغلب الأحيان من إطارات معدنية على هيئة حدوة حصان أو "ناووس"، تخترقها بعض القضبان الرفيعة التي تحدث رنينًا عند تحريكها، وكان استخدامها مقصوراً على النساء للأغراض الدينية (المترجم).

([٨٦])نظم الراقصون في الصورة الأصلية في صفين، وكان في الصف الأول أربعة من الراقصين في الوضع أ، ثم ثلاثة في الوضع ب ومثلهم في الوضع جـ، وفي الصف الثاني كان هناك خمس راقصات في الوضع د، وكانت صورة الأخيرة منهن على كل حال مشوهة تماماً، ولم يبق منها إلا جزء من يد مرفوعة، ثم خمسة راقصين منحنين إلى الخلف في الوضع هـ، وقد وقف في مواجهتهم ثلاثة رجال يصفقون. والصورة بوجه عام مشوهة ومهمشة إلى حد كبير، ولم يبق بها أي فرد كامل. وقد جمع الأشخاص الممثلون في صورتنا من جميع الأجزاء الباقية.

([87])Curt Sachs, (Die Musikinstrumente des alten Agyptens, p. 15).

ويعتبر كورت ساكس هذه الآلات مصفقات تتكون من قطعتين، مثل تلك التي يحملها الرجال في ص ٢٦.

أما قيدمان فيعتبرها آلات طقسية.

عناصر الرقص المصري القديم

تسمح لنا الصور والنقوش المصرية القديمة التي تمثل الراقصين والراقصات بتكوين فكرة واضحة عن العناصر التي أفاد منها المصريون القدماء في رقصهم.

١ـ حركات السيقان

كانت الخطوة الأساسية للمصريين القدماء عند التحرك إلى الأمام تسير وفق النحو التالي: توضع الساق التي يرتكز عليها كل ثقل الجسم على الأرض على طول باطن القدم، أم الساق الأخرى فترفع ممدودة أو مثنية قليلاً مع انعطاف أصابع القدم دائماً إلى أسفل. ثم يميل الجسم إلى الأمام مع رفع العقب المرتكز على الأرض إلى أعلى وخفض الساق المرفوعة حتى تلمس الأرض بالأصابع أولاً، ثم بعد ذلك بكل باطن القدم.

وهذه الخطوة الراقصة– التي كانت إلى حد ما غير طبيعية وتنقصها المرونة الكافية– قد تناسب الحركات البطيئة ولكنها لا تتلاءم مع الحركات السريعة. ولكن يلاحظ من مشاهدة الصور أن كعب القدم الذي

A. Wiedemann (Das alte Agypten, p. 372).

([٨٨])الشخاليل نوع من الآلات الإيقاعية التي استخدمها المصرين القدماء. وهي عبارة عن كرات مقفلة من الخيزران أو الغاب أو خلافه بداخلها حبات من المعدن أو الصدف، ولها أيدي تخرج أصواتاً عند تحريكها (المترجم).

يرتكز عليه الجسم كان يرفع بمجرد رفع الساق الأخرى مما أكسب تلك الخطوة الراقصة بعض المرونة.

وإنه لغير مستساغ ما نراه في بعض الصور خاصة في شكلي ٧٤، ٧٥، ٧٦ حيث يكون قدم الرجل المتقدمة زاوية قائمة أو حادة مع عظمة القصبة. فهل سبب ذلك فقدان الذوق الفني؟ أم أنها تمثل جزءاً من خطوة رقص مركبة؟ ومن غير المرجح أنها تمثل إيقاعاً لأن الدق على الأرض بالعقب العادي العاري غير منتج.

وقد مثلت في شكل ٣٨ خطوة طويلة مع مد الساق إلى الأمام، أما في أشكال ١١ أ، ١٣، ١٥، ٢٣ فقد صورت نفس الخطوة مع ثني الساق عند الركبة.

والراقص الذي يقوم بدور الدفاع في شكل ٦١ قد صور وقد اندفع بقوة دفع محدودة ولكنها كاملة، أما الراقصتان المتفردتان في شكل ١٣ فقد بدأتا خطوات طويلة مع رفع السيقان في أوضاع عمودية. وتتحرك الفتيات اللاتي يرقصن رقصًا مزدوجاً في نفس الشكل إلى الأمام كذلك. ومن المتوقع منهن في اللحظة التالية إما التحول في اتجاه النظارة على أن ينتهي التقدم بقيامهن بحركة متناسقة تقوم بها الراقصتان، أو الاستمرار في التقدم في نفس الاتجاه الذي بدأن منه. ولكن هذا الفرض أقل

احتمالاً لأنه من المنتظر أن ترفع كلتا الراقصتين نفس الساق في نفس الوقت[٨٩].

ونجد المثل الوحيد للجري مع الإيقاع في شكل ٥٦.

وكان القفز عنصراً استخدم بكثرة في الرقص كاستخدام الخطوات.

ففي شكل ١١ ب، جـ نرى قفزات قد تمت تقريبًا، فالساق الأمامية مبسوطة تمامًا وترتكز فعلاً على الأرض، أما الساق الخلفية فمثنية عند الركبة ولا تزال مرفوعة، وينتقل مركز الثقل لكل الجسم فوق الساق الأمامية في وضع مقوس.

وقد صور القفز بالساقين معاً في أشكال ٣٦، ٣٧، ٦٠. وبينما يقفز الفتية في شكل ٣٦، ٣٧ بأجسام منتصبة وفي مرونة، فإن قفزة الجنود والزنوج (شكل ٦٠ إلى اليسار) تعوزها الرشاقة، وصورت فتاتان

---

(٨٩)طبقاً للفقرات ٤، ٥ في الفصل المتعلق بطبيعة المادة ص ٢٢ فإن التنظيم الأصلي للراقصات كان كما يلي:



وكان الدور النهائي:



وهو أكثر احتمالاً من:



في شكل ٣١ (هـ، و) في أدوار مختلفة لنفس القفزة مع ضم الساقين. وقد ثنت الفتاة (هـ) الساقين إلى أسفل عند ارتفاعها في حين ضمت الفتاة (و) الساقين نحو الجسم عند الهبوط. وقد سبق لي التعبير عن الشكوك التي ساورتني– حول اتجاه هذه القفزة إما إلى الأمام أو إلى أعلى– عندما كنت أتناول بالبحث موضوع الرقص الرياضي.

وسيجد القارئ تمثيلاً للقفز البسيط إلى أعلى أو القفز القصير إلى الأمام في عدد من الأمثلة وخاصة في مناظر الراقصين المزودين بآلات موسيقية (شكل ٤٢ وما بعده). وهنا نجد تمييز الخطوة من القفزة من الأمور الصعبة لأن الإنسان لا يمكنه الثقة في أمانة النقل لمثل تلك الصور. وإني لألفت النظر في هذا الصدد إلى الملاحظة الختامية في الفصل المتصل بطبيعة المادة.

وتدفع (في شكل ١٠) الفتاة وهي واقفة على الساق اليسرى بالساق اليمنى الممدودة إلى أقصى ارتفاع ممكن، مع الميل في نفس الوقت بجسمها إلى الخلف. وليس من السهل الحكم بأهل هذه الدفعة بمثابة تمهيد لخطوة طويلة إلى الأمام كما هو الحال مع الراقصات المنفردات في شكل ١٣، أو أن الراقصات سيتحولن منها إلى الوضع القائم. وقد مارس مثل هذا الدفع بالساق المنثنية الراقص هـ في ش ١١. وقد تعني حركة دفع الساق التي مارستها الراقصة اليمنى من الراقصتين إلى أقصى اليسار (ش ٣٣) تمثيل ضربة قدم، ونستدل على ذلك من حركة زميلتها المتراجعة التي تحاول تفادي الإصابة. ويمثل أيضًا تقاطع

السيقان في الأشكال ٢٦، ٢٧، ٥٥ الاستعداد لدفع السيقان أماماً بصورة تتيح للراقص الدوران حول نفسه[٩٠].

ونرى في أوضاع راكعة: الفتاة التي تمثل دور العدو المنهزم في الرقص التمثيلي (ش ١٢٨)، والفتاة التي ترقص بمصاحبة الموسيقى في ش ٥١، وأخيراً الفتاة التي تتوسل في ش ٧٣. ووضع الفتاة الراكعة في ش ٥١ جذاب للغاية إذ أتاحت لها الحرية الكاملة في الحركة أن تختار الحركات والإيماءات ذات التأثير الساحر، في حين اضطرت الفتاة الراكعة في ش ٧٣ إلى أخذ وضع راكع منتشر بانبطاحها على الأرض وكذلك الفتاة في ش ٢٨ أ التي انهارت قواها عند تلقي الضربة المصوبة إلى رأسها.

وتظهر أوضاع الرقص الزوجي في الأشكال ١٦-٢١ الراقصين وهم يمارسون لفات مداها ١٨٠ْ، إذ يدورون بعيدًا ثم يعودون وجهاً لوجه ثانية.

(٩٠)إن تفسير المناظر ش ٢٦، ٢٧ بأنها تمثل لفات لأكثر رجحاناً من القول بأن الراقصين في تلك الصور يمارسون دفعاً للسيقان دون دوران. وقد توصلت إلى هذه النتيجة بمقارنة ش ٥٥ بأشكال ١٦- ٢١ حيث يدور الراقصون حول أنفسهم (ببطء في أشكال ١٦- ٢١ وبسرعة في ش ٥٥) ثم اعتماداً على رسالة الشاب السير اليوزي- التي سبق نقل فقرات منها- عن الرقص في مادة الثرى المصري، حيث تحدث بإفاضة عن الدورات "ص ٢٥" كذلك بالاستعانة بمناظر "الشقلبة" التي مثلت في ش ٣٦. ويستأهل الاهتمام في هذا المضمار الأشكال ٢٦، ٢٧، وكذا في ش ٣٢ من مقابر بني حسن وترجع إلى عهد الدولة الوسطى.

وتبدو حركات الراقصات المصورة في ش **٣١** أ– ج مبهمة إلى حد ما، إذ تقف الفتاة على الساق اليسرى مع ثني اليمنى عند الركبة بحيث تلتصق بالجسم. والغالب أن الفتاة هنا لا تقفز من مكانها وإلا لصورت– ولو مرة واحدة– معلقة في الهواء كما هو الحال مع الراقصات هـ، و، في نفس الصورة. ويبدو تبعاً لميل الجسم ووضع الأذرع أن الراقصة كانت تقفز وفقاً للإيقاع إلى الأمام وإلى الخلف على ساق واحدة.

٢ـ حركات الأذرع

بينما تتقيد السيقان التي تتحمل ثقل الجسم إلى حد ما بهذا العبء من حيث حرية الحركة، فإن الأذرع تكون حرة تماماً إلا إذا كانت مشغولة. أو تتطلب حركات أو أوضاع الجسم اشتراكها.

وعندما يصطحب الراقصون أو الراقصات الآلات الموسيقية فإنها تقيد حركة الأذرع. وأقل هذه الآلات الصناجات التي أشار إليها الفتى السير اكبوزي في وصفه لمأدبة الثري المصري في منف. وقد حفظ عدد كبير منها[٩١]. وهي صغيرة الحجم، ويمكن القبض عليها بالأيدي بحيث يتعذر مشاهدتها في الصورة. وإني لأعتقد أن الراقصة في ش **٥١** إلى

([٩١])انظر:

Curt Sachs, "Die Musikinstrumente des alten "Agyptens", Berlin 1921, p. I, 9-11, P. 19-20."

والصناجات الموصوفة جميعها من المتحف البريطاني.

أقصى اليسار كانت تستخدمها، وكذا الفتاتان في أقصى اليمين. وهذا يمدنا بالتفسير الوحيد الممكن لظهور الثلاث فتيات بأيد مقبوضة. ومن المحتمل كذلك أن الفتاة الصغيرة في ش ٥٣ كانت تقبض على صناجات في يديها.

وقد سمحت المصفقات المزدوجة كذلك بحركات كافية لأيد الراقصين مما يمكنا ملاحظته في ش ٥٢، ٥٧. وقد صورت الراقصتان في ش ٥٧ في وضع متناسق جذاب إذ يكون ذراعيهما شكل حرف S الأفرنجي. ويلاحظ أن حركة اليد اليمنى للراقصة إلى اليسار أرق من حركة زميلتها.

وأسوأ مما سبق موقف الراقصات المزودات بالطبل الصغيرة أو الدفوف، فاليد الطليقة عليها أن تقرع الطبلة أو الدف في دقات موقوتة تحددها الموسيقى. وهكذا نجد أن حرية الحركة مقيدة إلى حد كبير. وكما هو الحال مع تلك الفتيات، افتقر الراقصون المزودون بعصي (ش ٩) إلى حرية الحركة الكافية.

وحصلت الراقصات العازفات على المزمار المزدوج (ش ٤٢، ٥٣، ٥٤) أو على الفلوت (ش ٥٢) على حرية محدودة في حركاتهن نظراً لعجزهن عن رفع أيديهن عن آلاتهن. أما الراقصات حاملات الطنبور فهن أكثر تقيدًا (ش ٤٢– ٥٠، ٥٣، ٦٢، ٦٣) إذ كانت حركة أذرعهن متوقفة تماماً.

وتضرب الراقصات في ش ٥٦، اللاتي يصحبن الإله في الموكب الهواء بأغصان الشجر لطرد الأرواح الشريرة بعيدًا. ولم تكن حركة أذرعهن مقيدة كثيراً بتلك الأغصان الخفيفة. والواقع أنهن عرفن كيف يسبغن على حركاتهن سحرًا غير متكلف.

وكانت حركة المجموعات المكونة من راقصين ممسكين بأيدي بعضهما في أشكال ١٦– ٢١ والذين يمارسون حركات متناسقة، مقيدة إلى حد ما. فعلى كل منهم أن يظل على مسافة بعيدة من الآخر كل الوقت تقريبًا. ولا يمكنهم ثني أو مد أذرعهم إلا في حدود ضيقة. وكذا لا يمكنهم رفعها أو خفضها إلا قليلاً. ولا يحظى الراقصان اللذان يمسكان بأيدي بعضهما البعض في الأشكال ١٣، ١٥ إلا بحرية محدودة للغاية فيما يتعلق بحركة أذرعهما. وكانا يحافظان على الاتجاه المناسب لأذرعهما، بحيث يصحح عن طريق الجذب أو الدفع، أي انحراف قد يفسد الوضع النهائي.

وتتطلب بعض حركات وأوضاع الجسم تحريكات معينة للأذرع يتعذر بدونها الوصول إلى تلك الحركات أو الأوضاع، أو يصبح بواسطتها على الأقل من المتيسر الوصول إليها. ويجب أن تعطي الأيدي سنداً للجسم في وضع النظرة كما يبدو في أشكال ٢٤، ٢٥، ٢٨ ب، ٤٠، ٤١ (إلى اليمين). وهنا لم يترك للراقصين إلا اختيار أحد الأوضاع الآتية: إما جعل الأذرع مقوسة قليلاً عند المرفق كما في الأشكال ٤٠،

٤١، أو ثنيها في زاوية قائمة كما في ش ٢٥، أو فردها بحيث تكون شكل قوس كما في الأشكال ٢٤، ٢٨ ب.

وتحافظ الراقصات في ش ١٠ على توازن الجزء المائل من أجسامهن بفرد أذرعهن. وإن أقل نقل لمركز الثقل نحو اليمين سيؤدي إلى فقدان الراقصة لتوازنها ثم سقوطها.

وعلى الراقصات في ش ٣٥ أن يسندن أنفسهن بوضع أيديهن على الأرض، لأنه بدون هذا السند يسقطن على صدورهن.

وقد صورت في أشكال ٢٦، ٢٧ حركات تسمح للراقص بأن يدور حول نفسه في نطاق ٣٦٠ْ . وهو يبدأ "بتطويح" ذراعيه في اتجاه مضاد لاتجاه دورانه حول نفسه، بطريقة تجعل الجسم يتجه بعامل "رد الفعل" في الاتجاه المرغوب فيه. ثم يمد أحد ذراعيه في اتجاه الدوران الذي يكون في بادئ الأمر بطيئًا ثم سريعًا في النهاية. وهو يبقي اليد الثانية ممدودة كذلك ليحصل على نوع من الثبات أثناء الدوران. وبتخفيف حركات الأذرع تارة وتشديدها تارة أخرى يدور في نطاق ٣٦٠ْ دون أن يتجاوز مدى الدورة الكاملة.

وقد أدى "تطويح" الأيدي بالراقصات الواقفات على ساق واحدة في ش ٣١ (أ– ج) إلى القفز في حركات مضادة لحركات الأذرع بعامل رد الفعل.

ومع ذلك فلو استبعدنا جميع الأمثلة التي سبق ذكرها فإنه يتعذر علينا القول بأن الراقصين سواء أكانوا من النساء أم الرجال كانت لهم حرية كاملة في تحريك أذرعهم.

وإذا قارنا بين الرقصات الطقسية في الأشكال ٣-٥، ٧، ٨، ٢٣، ٧٤-٧٦ فسنجد أن حركات الأذرع كانت مقيدة بقيود معينة. وكان الوضع المعتاد للأذرع في تلك الرقصات هو فردها مع ثنيها عند المرفق بحيث تتقابل راحات الأيدي المقلوبة فوق الرأس تقريبًا كما في الأشكال ٤، ٥، ٨، ٢٣، ٧٤ التي اختيرت من بين مجموعة من الصور متماثلة في هذه الناحية. والواقع أن هذا الوضع للأذرع كان بمثابة تراث من عصور ما قبل التاريخ كما يتضح من الأشكال ١ أ، ١ ب التي سبق الإشارة إليها.

ونجد في الأشكال ٣، ٧، ٧٥-٧٦ وكذا في صور أخرى لم نبحثها هنا الراقصين وقد مدوا ذراعاً واحداً مع ثنيه إلى أعلى عند المرفق. ولما كانت النسوة في الجنازات يقمن بحركات بالأذرع في الأشكال ٦٦- ٧٢ فإنه يمكننا استنتاج أن حركات الأذرع هذه كانت هي الأخرى مفروض عليهن أداؤها.

وستدهش أوضاع الأصابع المتشابهة ذلك الذي يقارن رقصات الأقزام في ش ٥٩ بالراقصتين إلى اليمين في ش ٣٨. فاليد اليمنى

للراقصين في رقصات الأقزام بمقبرة إنتوفوكر[٩٢]، تتميز بثلاثة أصابع مفرودة وأصبعين مقبوضين، (وهو وضع ينطبق على أيدي الراقصين في ش ٥٩ السابق الإشارة إليه)، في حين أن أصابع اليد اليسرى المدلاة بحرية فوق الجسم تبدو مسترخية. ومن الواضح أننا هنا أيضاً نقابل حركات مفروضة تتناول أدق التفاصيل. وهناك دليل آخر على ذلك هو التطابق بين الصورة التي تمثل الرقص الزوجي للرجال في قبر "باحرى[٩٣]" وصورتنا ش ٥٩.

ولعل من الأشياء التي تثير اهتمامنا ملاحظة المدى الذي وصلت إليه الرقصات المصرية في تمثيل موضوع ما أو فكرة.

ويقنعنا ش ٦١ بأن رقص الحرب كان يمارس في أوضاع طبيعية حية للغاية وهو يثير فينا الشعور بأن الراقصين قد يتخلون عن الرقص في أي وقت ويبدأون حرباً حقيقية.

وقد مثلت السيدة التي تتقمص شخصية الملك في ش ٢٨ أ بحركة ذراعها الأيمن، تطويحة العصا أحسن تمثيل، في حين ترفع زميلتها يدها المقبوضة في وضع سليم لتضعف من أثر الضربة.

والراقصة التي تمثل الريح في ش ٢٨ ب ليس لها من هدف سوى توضيح اتجاه وقوة الريح بمد ذراعيها.

---

92) (Davies, The tomb of Antefoker, p;, XXII.

(٩٣)انظر ص ٤٣.

وعندما رغب المصري في مخاطبة شخص ما كان يمد ذراعه مع ثنيه قليلاً وكثيراً، بحيث يصبح الكف في مستوى الرأس. ونجد هذا الوضع ممثلاً في الأشكال ٣، ١٤، السيدتان في الوسط في شكل ٣٣- ٣٤، الرجال الواثبون في شكل ٢٦، ٣٧، الرجلان الأولان في شكل ٧٥-٧٦، كما نجده في المخصصات الهيروغليفية التي تصحب الأفعال التي تعني التكلم والمناداة... إلخ. وليس هناك من شك في أن السيدتين المرتديتين زي الرجال في ش ١٤ يخاطبان الفتاة المرتدية ثياب النساء التي تواجههما، والتي قد عبرت بوضعها الهادئ وبيدها اليسرى المدلاة بحرية وبيدها اليمنى عند المرفق بحيث تلاصق القلب عن شعور بالرضى أكثر منه بالنفور. وهذا الاستنتاج يرشدنا إلى أن الثمان فتيات في الشكل ٣٣-٣٤ يكون أربعة أزواج من النساء المتخاطبات مع بعضهن واللاتي تدل أوضاعهن على أنهن كن يمارسن بعض المناظر الهزلية. أما وضع الرجل الواثب في الشكلين ٣٦، ٣٧ فهو مهم.

وقد عبر بوضوح في ش ٤٣ عن خضوع الفتاة المنحنية إلى أسفل وفي ش ٤٥ عن وضع الالتجاء المصحوب بالاحترام للفتاة الوسطى ووضع الحيرة للفتاة الأمامية، وفي شكل ٥٠ عن التردد الذي ترمز إليه حركات الفتاة.

ويقابلنا باستمرار في الصور التي تمثل مناظر جنازية تعبيرات عن الحزن، أكثرها شيوعاً تلك التي يمد فيها ذراع أو ذراعان إلى الأمام مع الثني عند المرفق ووضع الكف فوق الرأس (شكل ٦٦-٧٠، ٧٢).

وكثيرًا ما نجد رجالاً ونساءً وقد مدوا كلا الذراعين إلى الأمام أو إلى الجانب مع رفعهما أحياناً عند المرفق في زاوية قائمة (شكل ٦٦، ٦٩، ٧٠) أو خفضهما حتى تلامس الأكف الأرض في بعض الأحيان (شكل ٦٦، ٦٧، ٧٠، ٧١). ونرى امرأتين بأذرع مضمومة قد رفقتا في وسط المجموعة في (ش ٦٦)، ورجل في وضع جالس في ش ٦٩ (قد ضم ذراعيه كذلك).

وتؤكد ممارسة أشخاص متعددين لنفس الحركة بشكل متماثل تماماً أن تلك الحركات والأوضاع لم تكن دائمًا بمثابة تعبيرات طبيعية بل حركات متعارف عليها. (أشكال ٦٦، ٧٢، ٧٦).

ولو كان الراقصون– سواء الرجال منهم أم النساء– أحراراً تماماً في تحريكهم لأذرعهم، فلن يكون ذلك دون تنظيم كما حدث مع الجنود الزنوج في ش ٦٠.

وكثيرًا ما نجد حركات الأذرع والأيدي تتوافق مع حركات السيقان والأقدام. فتقف الراقصة في ش ٧ مثلاً على ساقها الأيمن مع تدلي ذراعها الأيمن بحرية فوق الجسم، في حين أن الساق اليسرى والذراع الأيسر قد رفعا بانحناء بسيط. وبالمثل نجد أن السيدة والرجل هـ في ش ١١ قد ثنيا– بوضوح– ذراعيهما وساقيهما المرفوعة إلى أعلى عند الركبتين والمرفقين. ولم تقف الشخاليل المزودة برؤوس الغزلان والتي يمسكونها في أيديهم عقبة في سبيل حركاتهما. بل على العكس قد

زادت بأوضاعها المناسبة من جمال منظر الراقصين. ويلاحظ نفس التناسق في حركة الأذرع والسيقان عن الراقصتين المنفردتين في ش ١٣ وعند الفتاة القافزة في ش ٣١.

وتظهر حركات أذرع الراقصين في ش ٦ وش ١١ والراقصات في ش ١٢، ٣٩، ٤١ إلى اليسار متحررة إلى حد كبير.

وسنلاحظ لو استعرضنا مرة ثانية حركات الأذرع في صورنا أن المصريين من رجال ونساء قد ابتعدوا عن كل الحركات التي تستلزم توتراً في العضلات، حتى يتجنبوا طابع الصلابة.

٣ـ حركات الجذع

يمكن تصنيف حركات الجذع من الناحية الفنية إلى: ميل للأمام، انعطاف للخلف، انعطاف جانبي، التفاف بالأرداف، وبالوسط، وبالكتف.

ويمكن للراقصين أن يجمعوا بين هذه الحركات ويمارسونها مع بقاء العمود الفقري مستقيمًا (عمودياً)، أو مع إمالته إلى الأمام أو إلى الخلف. أما إذا نظرنا إلى أسلوب التنفيذ فسنميز بين حركات تمارس بسرعة عادية وبين الوثب السريع أو الحركات البطيئة.

وسنكتفي بإعطاء القاريء موجزًا للعناصر التي تتضمنها حركات الجذع كما يوضحها تحليل الحركات في الصور.

ميل للأمام: ١١ أ، ١٧، ٢١، ٢٨ أ، ٢٩ ب، ٣٣ أ، ب، ٣٤ أ، ب، ء، ٣٩، ٤٣، ٤٤، ٤٥ (وسط)، ٤٧، ٤٩ (يمين)،٥١ هـ، ٥٣ أ، ٥٧ ب، ء، هـ، ٦٠ ب، ج، ٦١ (يسار)، ٦٦ ب، ج، ء، هـ، ٦٧، ٦٨ أ، ب، ٧٠، ٧١، ٧٣ (أسفل)

انعطاف للخلف: ١٠، ١١ ب، ج، هـ، ١٥ ب، ٢٤، ٢٥، ٢٨ ب، ٢٩ أ، ج، ٣٣ ء، ٣٥، ٤٠، ٤١، ٥٤، ٥٦ أ، ب، ٦١ (يمين)

انعطافات للأمام وللخلف متناوبة ٣١ أ– ج، ٣٢

انعطاف جانبي: ٥١ ج، ء

التفاف بالأرداف: ٤٩ (يمين)

التفاف بالوسط: ١٥ أ، ٤٥ (يسار)، ٤٩(يسار)

التفاف بالكتف: ١٦، ١٨، ١٩، ٢١،٢٣ ب، ء، ٣٤ أ، ج، ٤٣ (الفتاة الواقفة)،٤٥ (يمين)، ٥٣ أ، ٥٧ أ، ٦١ ب

١٧، ٢٠، ٢٦، ٢٧، ٤٢(وسط)، ٤٧، ٥٠ (وسط)، ٥١ أ، ج، د، ٥٦ أ، ب، ٥٧ د ، هـ، ٦١ (يمين)

٥١ب ٥٣ ج ٥٧ ج ٦٠ ج

بالتناوب: ٣٢

التفاف مع بقاء العمود الفقري عمودياً:	**١١ أ، ٢٥، ٢٨ أ، ٣٣ ب، ٤٢ وسط، ٤٣ (الفتاة الواقفة)، ٤٥ (الفتاتان الجانبيتان)، ٥٠، ٥١ أ، ٥٤، ٥٧ أ، ج، ٦٦ ء، ٦٨ أ، ٧٣ أسفل.**
التفاف مع ميل العمود الفقري إلى الأمام:	**٣١ أ، ٢٣ أ، ٣٩ (الأمامية)، ٤٣ (المنحنية)، ٤٥ (وسط)، ٥٧ ء، هـ، ٦٦ ج، ٦٧، ٦٨ ب، ٧٠، ٧١**
التفاف مع ميل العمود الفقري إلى الخلف:	**١٠، ١١ هـ، ١٦–٢١، ٢٤، ٢٨ ب، ٢٩ أ–ج، ٣١ ب، ٢٣ ء، ٣٥، ٣٩ (خلف)، ٤٠، ٤١،٤٧، ٥١ أ، ء، هـ، ٥٣ أ، ج، ٥٦ أ، ب، ٦٠ ب، ج، ٦١، ٦٦ ب، ج**

بسرعة عادية: ١٥ أ، ١٦ ، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٨ أ، ٢٩ ب، ٣٢ ء،٤٢ (وسط)، ٤٣، ٤٥، ٤٧، ٥١ أ، ٥٣ أ، ٦٠ ب، جـ

بالوثب السريع: ١٠، ١١ أ، ب، ج، هـ، ١٥ ب، ١٧، ٢٠، ٢٦،٢٧، ٢٩ أ، ج، ٣٣ أ، ب، ٥٦ أ، ب

بحركات بطيئة: ٢٤، ٢٥، ٢٨ ب، ٣١ أ– ب، ٤٠، ٤١، ٦٦ ب– ج، ء، و، ح، ٦٧، ٦٨، ٧٠، ٧١، ٧٣.

وإذا قارنا حركات الجذع بحركات الأطراف، فسنجد أن حركة الجذع في بعض الأحيان تكون هي السائدة،وفي أحيان أخرى تتعادل حركات الجذع مع الأطراف أو يلعب الجذع دوراً ثانوياً، وقد تتوقف حركات الجذع والأطراف عندما يحاول الراقص بتصليبه لجسمه الإيحاء إلى المشاهد بتوتر جسمي أو عقلي.

ويلعب الجذع دوراً رئيسياً في الانعطافات الشديدة وفي وضع القنطرة: (الأشكال ١٠، ٢٤، ٢٥، ٢٨هـ، ٢٩أ، ٤٠، ٤١) وفي الشقلبة الزوجية (ش٣٢)، وفي الانحناء الذي يمارس في وضع راقد (ش٣٥)، ولا يحرك الجذع في الرقصات الطقسية الجنازية (ش٣، ٤، ٥، ٧، ٨، ٢٣، ٣٨، ٥٩، ٧٤، ٧٥، ٧٦).

أزياء الراقصات والراقصين المصريين القدماء

قل ارتداءالراقصات المصريات أثناء الرقص للزي الشائع، وهو الثوب الأبيض الذي يصل إلى الصدر حيث يمسك بشريطين فوق الكتفين، وينسدل إلى ما تحت الركبة، كما في الأشكال ٣، ٤، ١٢، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ونرى أيضاً فتيات قد ارتدين هذا الزي في بعض الصور التي ترجع إلى عهد الدولة القديمة، وهن يرقصن رقصات جنازية طقسية كما في ش٨، وكذلك أيضاً الفتاة التي ترقص رقصاً موسيقياً في ش١٤، ونرى نفس الزي من عهد الدولة الوسطى وقد ارتدته الراقصتان "الأكروبيتان" في ش٢٤ وكذا في ش٣١، أما من عهد الدولة الحديثة، فترتدي الراقصة الوسطى في ش٥٠، والفتاة العازفة على الجنك في ش٥٢ نفس الزي، ومن هذا القبيل أيضاً السيدة النائحة في ش٧٢ والراقصتان اللتان ترقصان رقصاً طقسياً في ش٧٥-٧٦، وهي صور ترجع إلى عهد النهضة.

والسبب في قلة ارتداء الراقصات لهذا الثوب الطويل أثناء الرقص واضح، فهو يعوق الحركات الطليقة، ولا يسمح لهن بالتحرك في خطوات واسعة أو برفع السيقان عالياً، ولذا ارتدت الراقصات في أيام الدولة القديمة نقب الرجال، وهي عبارة عن قطع مستطيلة من القماش تثبت حول الأرداف وتغطي الوسط حتى الركبتين، في حين يظل باقي الجسم أعلى الوسط عارياً، وقد ارتدت الفتيات نقباً في الأشكال ٣، ٤،

٥، ١١د، ١٢، ١٤ (إلى اليسار)، وترتدي الراقصات من عهد الدولة القديمة في ش٧، ١٠، ١٤ (في الوسط) نقباً مفتوحة من أمام تتدلى منها أشرطة عند الوسط، ولم تعرف نقب الرجال كثوب للراقصات في عهد الدولة الوسطى، ولو أن الراقصات في ش٢٥، ٢٨ قد ارتدين نقباً خالية من تلك الأشرطة التي تتدلى من أمام، وينطبق هذا أيضاً على راقصات الدولة الحديثة (ش٣٥، ٣٨، ٤٠، ٤١).

وتبدو الفتيات الصغيرات من عهد الدولة القديمة في ش١٣ عرايا تماماً في حين تزودت زميلاتهن في ش١٥ بأحزمة تحيط بالأرداف فقط.

وقد ارتدت الراقصات في عهد الدولة الوسطى في بعض الأحيان الزي النسائي العادي، على أنه كان يصل إلى أعلى الركبة فقط، كما يبدو واضحاً في الأشكال ٣٠-٣٢، وتوجد حالة مماثلة في عهد الدولة الحديثة (٣٣-٣٤).

وسواء أرقصت الفتيات في عهد الدولة الحديثة عرايا إلا من أحزمة حول خصورهن لا تكاد تخفي شيئاً كما في الأشكال ٣٩، ٤٢، ٤٥، ٤٨، ٥٣أ، أو عرايا تماماً كالفتيات في الأشكال ٥٣ب، ٥٧د، هـ، والراقصات اللاتي يطاردن بعريهن الأرواح الشريرة أمام مقصورة الإله في المواكب الدينية كما في ش٥٨ في الوسط، فإنهن بوجه عام كن يخضعن لحكم (المودة) الذي لم يكن ثابتاً في ذلك العهد، كما كان الحال في الأزمنة القديمة.

وترتدي الراقصات في ش٣٣-٣٤ عباءات ضيقة، مفتوحة من أمام ينطوي أحد طرفيها تحت الطرف الثاني، وقد صمم الجزء السفلي منها -الذي يصل إلى منتصف الساق- على نمط نقب الرجال، وتضع الراقصة في ش٣٣، وعباءة تنسدل على الكتف الأيسر تاركة الجانب الأيمن من الصدر عارياً.

وتلبس الراقصات في ش٥٤ غلالات شفافة تصل من العنق إلى رسغ القدمين، وقد يترك ذلك الرداء في بعض الحيان الثدي الأيمن عارياً.

وكان الزي المعتاد لنساء الدولة الحديثة عبارة عن رداء طويل عريض ذي أكمام قد تتسع أو تضيق، وقد صورت تلك الأردية الشفافة بالأكمام الضيقة وقد ارتدتها الراقصات في الأشكال ٤٣، ٤٤، ثم بالأكمام الواسعة في الأشكال ٥١، ٥٣ج، ٥٦، ٥٧ فيما عدا د، ه، ٥٨، وتضع الراقصات في ش٥١ تحت تلك الأردية أحزمة مماثلة لتلك التي ترتديها الفتيات العرايا، وقد ارتدت الراقصات اللاتي صحبن موكب الإله في ش٥٨ أردية مفتوحة من أمام، في حين نرى الفتيات في ش٤٩ بأردية بدون أكمام وهي تنساب ضيقة من أعلى الجسم حتى الأرداف، ثم تنسدل بعد ذلك حتى الأقدام، وترتدي الراقصة في حريم الملك امنحتب الرابع (ش٦٣ في الوسط) ثوباً ضيقاً بدون أكمام تزينه ثلاث هدابات، ويرجح الطابع الأجنبي لذلك الزي أن صاحبته ليست مصرية الأصل.

ويبدو زي الراقصة في ش٤٧ غير عادي، فهي تضع قميصاً "بلوزة" واسع الأكمام تظهر حاشيته السفلى تحت نقبة الرجال القصيرة التي ترتديها.

وكان النظام المتبع لتصفيف الشعر عند نساء الدولة القديمة والوسطى هو قص أطراف الشعر ليكتسب طولاً موحداً، ثم تمشيطه إلى أسفل، ثم جمعه في ضفيرتين رفيعتين تتدليان من الكتف إلى الصدر، وثالثة عريضة تغطي أعلى الظهر، أما من لم تهبها الطبيعة شعراً غزيراً فقد عوضت النقص بشعر مستعار تنظمه على نفس النمط، ونجد أمثلة جيدة لتصفيف الشعر في ش٥٠ (الراقصة الوسطى)، ش٥٤ (الفتيات المصففات)، ش٧٥-٧٦ (الراقصات رقصاً طقسياً)، ونجد بجانب ذلك أمثلة لا بأس بها في الأشكال ٣٣-٣٤، ٣٥ (الفتيات المصفقات)، ٣٦، ٥٢ (الفتيات المصفقات والفتاة التي تعزف على الفلوت)، ٥٦ج، ٧٢ (النساء النائحات)، وقد عصبت الراقصات في ش٣٣-٣٤ شعرهن المنساب بأشرطة.

وقد اعتادت الراقصات في عهد الدولة القديمة قص شعرهن أو إطالته، ثم إخفاؤه تحت غطاء محكم للرأس كما في الأشكال ٣، ٤، ٥، ٧، ٨، ١١د، ١٢، ١٣، ويمكن ملاحظة استمرار هذه الطريقة في تصفيف الشعر في عهد الدولة الحديثة في الأشكال ٢٥، ٣٨، ٤٣ (في الوسط)، ٤٦ (في الوسط)، ٥١ب-د، ٥٢.

وقد مشط شعر جميع الراقصات في الأشكال ١٠، ١٤ إلى لخلف، ثم جمع في ضفائر طويلة تنقلها في النهاية كرات كبيرة الحجم نوعاً، وقد لا يمثل هذا طريقة لتصفيف الشعر، بل ربما كان عبارة عن غطاء محكم للرأس ينتهي بطرف طويل رفيع، ومما يرجع هذا الرأي أن بعض الصبية في الأشكال ٦، ١٣ قد زينوا رؤوسهم بنفس الطريقة.

وقد مثلت راقصات من الدولة الوسطى في الشكال ٢٤، ٣٠-٣٢، ومن الدولة الحديثة في الأشكال ٤٣، ٤٦، ٥١أ، هـ، ٥٣ب بشعر ممشط إلى الخلف، وقد جمع في ضفائر مزودة في نهاياتها بشرابات.

وقد صففت الراقصات في ش٢٨ شعرهن تصفيفاً مميزاً، إذ جمع الشعر على شكل معين أعطاه منظر تاج الوجه القبلي.

وكان تصفيف الشعر في عهد الدولة الحديثة، مثله كمثل الزي سريع التأثر بتغير (المودة)، التي كانت الراقصات المصريات بمثابة خادماتها المطيعات.

وقد صورت الراقصات في الشكال ٤١، ٤٥، ٤٧، ٥٨ بشعر منسدل طليق، أما الراقصات في الشكال ٤٨، ٤٩، ٥٧ فقد ظهرهن بشعر قصير مقصوص ظنه البعض -خطأ- يماثل تفيفة الشعر الحديثة المسماة "آلاجرسون".

وكانت الراقصات في عهد الدولة الحديثة يضعن أحياناً على رؤوسهن شعراً مستعاراً كثيفاً كما يبدو في الأشكال ٣٩، ٤٢، ٥٣أ، ٥٦، ٥٧، كذلك ازدان رأسا الفتاتين العاريتين في ش٥٧د، هـ بقلانس مخروطية الشكل.

ولما كانت المرأة المصرية القديمة مغرمة بالتزين بالحلي، فقد كان من الطبيعي ألا تمارس الراقصات الرقص بدونها، وكانت أهم الحلي الشائعة، العقود الرفيعة أو العريضة الزاهية الألوان، والتي نراها في الأشكال ٣، ٤، ٥، ٧، ١٠ من عهد الدولة القديمة، والأشكال ٣٠-٣٢ من عهد الدولة الوسطى، والأشكال ٣٨، ٤٢، ٤٧، ٤٩، ٥١ من عهد الدولة الحديثة، وش ٧٥-٧٦ من عهد النهضة.

كذلك تحلت الراقصات بأساور في أذرعهن كما يبدو الأشكال ٤، ٧، ١٠، ١٣، ٢٤، ٣١، ٣٢، ٣٣-٣٤، ٣٨، ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٥٠، ٥١، ٥٣أ، ب، وحول أقدامهن في الأشكال ٧، ١٠، ١٤، ٢٤، ٣٠، ٣١، ٣٣-٣٤، ٣٨.

وقد استعملت الراقصات في عهد الدولة الحديثة كذلك الأقراط كما نرى في الأشكال ٢٩، ٤٠، ٤٢، ٤٣، ٤٦، ٤٩-٥١.

وفي عصر الدولة القديمة فقط كانت الراقصات يضعن أحياناًأشرطة حول صدورهن يراها القارىء في أشكال ٤، ٥، ١١د أو حول رقابهن كما في الأشكال ٧، ١٤.

ونجد الشرائط وقلائد الزهور تزين رؤوس الراقصات في أيام الدولة القديمة في ش٣، أما في عهد الدولة الحديثة فقد حفظت لنا أمثلة في الأشكال ٣٣-٣٤، ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٥٢، ٥٣أ، ٥٤، ٥٧، وكذا في منظر النساء النائحات في الأشكال ٦٠، ٦٧، ٦٩، ٧٠.

وحفظ لنا مثل فريد من عهد الدولة الحديثة (ش٥٣) لفتيات يضعن أمشاطاً في شعرهن كالعازفات على الجنك والكنارة وبالمزمار وفتاتين من المصفقات[٩٤]، وكثيراً ما وضعت الفتيات زهوراً في شعرهن، وكان اللوتس أحب تلك الزهور إليهن كما يبدو ذلك في الأشكال ٣، ٧، ٤٢، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٨، ٦٠، ٦٦.

ومن وسائل الزينة -التي قد تبدو غريبة على ذوقنا الآن- ذلك المخروط المصنوع من مادة شبه دهنية مشبعة بالعطور، والذي يثبت أعلى الرأس حتى إذا ما ذاب الشحم انساب على الشعر والملابس فيزكي رائحتها، وقد استعملت راقصات الدولة الحديثة مثل هذه المخاريط في الأشكال ٤٢-٤٦، ٥٣، ٥٤.

وقد ارتدى الراقصون في مصر القديمة غالباً الزي العادي للرجال، وهو عبارة عن نقبة بسيطة: انظر من عهد الدولة القديمة الأشكال ١١أ-ج، ١٢، ومن عهد الدولة الوسطى الأشكال ٢٣، ٢٦ (الأولى

---

[٩٤] يمكن تمييز المشط من الشريط إذ أن الأول لا يحيط بالرأس مثل الثاني.

إلى اليمين)، ومن عهد الدولة الحديثة ش٢٦ (إلى اليسار)، ٥٥، ٥٩، ومن عهد النهضة الأشكال ٧٤-٧٦، كذلك ارتدوا نقباً مقوسة الحافة من أمام: انظر ش٦ فيما يتعلق بالدولة القديمة والأشكال ٢٦، ٢٩ فيما يتعلق بالدولة الوسطى، وش٣٦ فيما يتعلق بالدولة الحديثة.

وإذا بدا لنا الرجلان إلى اليسار في ش٢٦ كما لو كانا يرتديان لباس استحمام فإن منشأ ذلك الظن الخاطيءهو عدم دقة الرسام في تصوير الجزء الأمامي المستدير من النقبة.

وقد استعمل الراقصون الممثلون في شكلي ٩، ٣٠ أحزمة وشرائط متدلية، ويتمنطق -الراقصون رقصاً زوجياً- في الأشكال ١٦-٢١ بأحزمة تتدلى منها أهداب منأمام، وقد مثل الأطفال من عهد الدولة القديمة في ش٢٢، وكذا الراقصون اليافعون الذين يمرسون الرقص الجنازي الطقسي في عهد النهضة (ش٧٥-٧٦، إلى اليسار) عراة تقريباً.

ويظهر بعض الرجال في شكلي ٣٦، ٣٧ وقد ارتدوا ملابس نسائية، ويضع الرجل الذي يقفز في ش٣٧ رداءاً نسائياً قصيراً، وقد قص من أمام في هيئة ثقبة الرجال، وربما يكون الدافع إلى ذلك محاولة تأكيد الناحية الفكاهية في المنظر.

ويبدو زي الراقصين في ش٢٧ غريباً للغاية، وأغلب الظن أن الرجال هنا يستخدمون قطعاً طويلة من القماش تلف حول الأرداف،

وتسدل إلى الأمام أسفل الحزام، ثم تسحب إلى الخلف بين الساقين لتثبت تحت الحزام عند الظهر.

ويقص الراقصون شعرهم، ولكنهم يضعون في بعض الأحيان أغطية محكمة فوق رؤوسهم، ولدينا أمثلة لها في الأشكال ١٢، ١٥–٢١ من عهد الدولة القديمة، والأشكال ٢٣، ٢٦، ٢٩، ٣٠ من عهد الدولة الوسطى، والأشكال ٣٦، ٣٧، ٦٩ من عهد الدولة الحديثة، والأشكال ٧٤–٧٦ من عهد النهضة.

ونرى على رؤوس الراقصين الذين يؤدون رقصات الأقزام في ش٥٧ تيجانا مضفورة من البوص أو النخيل على هيئة تاج الوجه القبلي الأبيض، وهي تشبه إلى حد كبير تصنيفة شعر الراقصات في ش٢٨أ، ب.

ويلبس الرجال في ش٦ أغطية للرأس تنتهي بأطراف طويلة تثقلها كرات، وهي تماثل في منظرها طريقة الفتيات المعروفة في تصفيف شعرهن، وتتدلى في ش٢٢أ خصلة من الشعر على الصدغ الأيمن للصبية.

ويبدو أن الراقصين المصريين كانوا أقل اهتماماً بالحلي من زميلاتهن الراقصات، ونرى في ش٢٩ أساور تحيط بأرجل الصبية، وفي شكلي ٦، ٣٧ نرى عقوداً يرتديها الرجال، كما يتجلى الراقصون بأشرطة حول صدورهم في الأشكال ١١أ، ب، د، هـ، ٧٤، ٧٥–٧٦، وحول رؤوسهم في ش٢٣، ٣٦ (الرجل المصاحب للراقصين الذي يلعب بالمصفقات، ويلاحظ أنه يضع حول عنقه سلسلة مزودة من الخلف بثقالة لتثبت السلسلة في موضعها).

الراقصات والراقصون المصريون القدماء

نحن لا نعرف إلا النذر اليسير عن الراقصات والراقصين المصريين القدماء.

(أ)

تبدأ الأسطورة[٩٥] التي تتحدث عن أصل ونشأة مؤسس الأسرة الخامسة كما يلي[٩٦]:

شعرت "روددت" يوماً من الأيام بآلام الوضع، فخاطب الإله رع المبجل الآلهات: إيزيس، نفتيس، مسخنت، حقت، والإله خنوم[٩٧] قائلاً: "هيا إلى مساعدة "روددت" في ولادة الأطفال الثلاثة المستقرين في جوفها، والذين سوف يحتلون أعلى المراكز في هذه الدولة، والذين سوف يحتلون أعلى المراكز في هذه الدولة، والذين سوف يشيدون لكم

---

[٩٥] عرف المثريون القصص وبرعوا في صياغته، وأن لديهم منه لألواناً رائعة، منها ما يصور بعض ما حدث في أيامهم،ومنهم الخرافى يقصدون من روايته الموعظة. "المترجم".

[96] Adolf Erman, "Die Marchen des papyrus Westcar", Berlin, 1980.

ويحوي هذا المرجع صورة شمسية لبردية فستكار الهيراطيقية، وقد قام المؤلف بنسخها إلى الهيروغليفية، وترجمتها والتعليق عليها لأول مرة.

[٩٧] وهن آلهات وآلهه اتصلوا في عقائد المصريين بمعليات الخلق والحمل والولادة. "المترجم".

المعابد، ويملئون موائد قرابينكم، ويزودونكم بالشراب، ويزيدون من موارد التضحية.

فغادرت الآلهات مقرهن وقد اتخذن هيئة موسيقات وراقصات متجولات، وبصحبتهن الإله خنوم حاملاً حقيبة، وعندما وصلن إلى "رع أوسر" وجدته واقفاً في اضطراب حتى لقد ارتدى عباءته مقلوبة، وأخذت الموسيقيات في التصفيق بالمصفقات والصلصلة بالصلاصل، ولكنه قال لهن"اصغوا إلى أيتها السيدات، هنا امرأة على وشك الوضع"، فأجبنه "دعنا نراها، فنحن نفهم في صناعة القبالة"، فصاح بهم" "تفضلوا بالدخول".

وتأخذ القصة في سرد عملية إنجاب "رودددت" من أطفالها الثلاثة خرجن قائلات: "فلتبشر يا "رع أوسر" فقد ولد لك أطفال ثلاثة"، فأجاب قائلاً "إني لا أدري كيف أكافئكن أيتها السيدات، فلتأخذن هذا الشعير إلى زميلكن كي يحمله إلى مخزن غلالكن"، عندئذ حمل خنوم حقيبة الشعير، وقفلت الألهات عائدات من حيث أتين.

ثم حدثت إيزيس الآلهات قائلة "كيف يحدث أن نذهب إليها، ولا نعمل أي معجزة لصالح الأطفال كي نبلغها لأبيهم (رع) الذي أرسلنا هناك".

فأخذن في صنع تيجان مقدسة للملك –ليعيش ويزدهر ويستمتع بالصحة– ووضعتها في الشعير، ثم ابتهلن "أن تهب الأعاصير وتسقط

الأمطار من السماء، وأن يودع الشعير في حجرة مغلقة إلى أن يعدن من رحلتهن لأخذه"، وقد أودع الشعير حجرة مغلقة بمنزل الكاهن.

ووقائع هذه الأشطورة خرافية دون شك(٩٨): نرى فيها أن إله الشمس رع قد أرسل الآلهات الأربعة ومعهن الإله خنوم لمساعدة "روددت" زوجة كبير كهنته "رع أوسر" في عملية الوضع بعد أن حملت منه في ثلاثة أولاد، هم ملوك المستقبل، وقد أنمت الآلهات مهمتهن بنجاح بعد أن اضطررن إلى التنكر في هيئة راقصات متجولات كي يصلن في تستر إلى منزل "رع أوسر"، ولقد مثلن أدوارهن بشكل طبيعي، حتى أن "رع أوسر" لم يشك مطلقاً في شخصيات من جئن إلى منزله متنكرات كراقصات.

ويمكننا أن نستنتج مما سبق أن الراقصات المتجولات كن يكون فرقاً لكل منها مقر دائم(٩٩) يخرجن منه عند قيامهن بالرحلات، وكن يكافأن مقابل خدماتهن بما يمنح لهن، فيحملنه معهن عند عودتهن إلى مقرهن.

(٩٨) تنسب القصص التي دونت في بردية "فستكار" إلى عهد الملك خوفو باني الهرم الأكبر، ولو أنها كتبت بعد وفاته بأكثر من عشرة قرون، وكان من بينها تلك القصة التي تتخدث عن نشأة الأسرة الخامسة، والتي وضعها كهنة رع "الشمس" لتبرير توليهم عرش البلاد. "المترجم".

(٩٩)كما يفهم من جملة رع وسر: "فلتأخذن هذا الشعير إلى زميلكن كي يحمله إلى مخزن غلالكن".

وبجانب عملهن الفني كن على استعداد للقيام بأي عمل يكسبن منه رزقهن اليومي.

(ب)

كانت حياة راقصاتالحريم في منازل الملوك والأمراء جد مختلفة عما سبق، ونرى في ش٦٢ صالة واسعة وفي ش٦٣ حجرتين أقل مساحة في قصر إخناتون (امنحتب الرابع) بتل العمارنة حيث مارست راقصات الحريم الرقص بمصاحبة الموسيقيات اللاعبات على الجنك والكنارة والجيتار، ونجد في الركن الأيمن من الصالة منضدة عليها طعام وثاعدتين تحملان جرار الجعة والتبيذ، ونجد إلى اليسار بأبين يوصلان إلى حجرتين كدست بهما ألوان الطعام، ويتضح مما سبق أن مطالب الراقصات اليومية كانت تقدم بسخاء وأنهن كن يعشن في هدوء ر يحملن هموماً كتلك التي كانت تلاحق زميلاتهن المتجولات.

(ج)

كان من بين أوراق البردي الهيراطيقي[١٠٠] التي عثر عليها في كاهون جزء من كشف من معبد اللاهون، الذي يرجع إلى عهد الملك

---

[١٠٠] كتب المصريون لغتهم بإشارات تمثل ما في الطبيعة من إنسان ونبات وحيوان وطير، ومن آثار الإنسان كذلك، وهذا ما يسمى بالكتابة الهيروغليفية أي المقدسة، وهي الكتابة التي استخدمت في النقش على جدران المعابد والمقابر وخاصة عند تسجيل النصوص الدينية.

ولكن نظراً لصعوبة استخدام الخط الهيروغليفي في الشئون العامة، فقد اختزله المصريون إلى نوع مبسط من الخط عرف بالخط الهيراطيقي أي الكهنوتي لأن

"سنوسرت خبر كارع" منالأسرة الثانية عشرة، والذي حكم ما بين سنة ١٩٠٦ وسنة ١٨٨٧ ق.م[١٠١]، وقد سجل هذا الكشف مساهمة المغنين والراقصين الرجال والنساء في الأعياد الدينية، ونخرج من هذا الكشف بأن معبد اللاهون كان يضم خمسة راقصين من أصل آسيوي، واثنين من أصل زنجي، وامرأة مصرية وأربعة أفراد آخرين لا يعرف أصلهم أو جنسهم لأن أسماءهم مهمشة تماماً.

ويمكننا أن تعد بين الأعياد التي كانوا يماريسون الرقص أثناءها ما يلي: عيد أول السنة، عيد وفاء النيل، عيد وفاء النيل، عيد القمر الجديد، عيد القمر الكامل، أعياد أيام النسئ الخمسة[١٠٢]، أعياد الإله

الكهنة في العصر اليوناني في مصر اليوناني في مصر كانوا يستخدمون ذلك الخط، وقد استخدم في الكتابة على أوراق البردي وقطع الخزف والخشب، ودونت به أغلب آداب المصريين.

ثم استعمل المصريون في العصور المتأخرة نوعاً مبسطاً غير مجود من الخط، لا تكاد تتضح فيه أصل الإشارة القديمة، ويعرف بالخط الديوطبقي أي الشعبي، وقد استخدم في كافة نواحي الحياة العامة.

ولما دخلت المسيحية مصر أراد أنصارها أن يتخلصوا من آثار الوثنية فكتبوا اللغة المصرية القديمة بحروف يونانية، وأصبح يطلق عليها اسم اللغة القبطية، التي لم تزل مستعملة في كنائس مصر حتى وقتنا هذا. "المترجم".

[101] F.Li. Griffith, ‘‘Hieratic Papyri from Kahun and Gurob’’ London 1898, pl. XXIV and XXV, pp. 59-62.

وتقع هذه الأماكن جميعاً في منطقة الفيوم. "المترجم".

[١٠٢] تكونت السنة المصرية من اثنى عشر شهراً عدة كل منها ثلاثون يوماً، فيتبقى بعد ذلك خمسة أيام إضافية ليصير المجموع ٣٦٥ يوماً، هي أيام النسئ. "المترجم".

سوكر[١٠٣] والإله حتحور، عد شد العدة على الثيران للعمل بالحقل، عيد تمجيد الملك.

وهكذا يتبين أن المصريين قد مجدوا الكثير من الأعياد، وأن راقصي المعبد كان لديهم عمل متواصل.

(د)

ويتضح لنا عند مقارنة فرقة الراقصين والراقصات بمعبد اللاهون – السابق الإشارة إليها– بمجموعة الراقصات اللاتي كن يصحبن مقصورة الإله أثناء لموكب الديني (والذي سبق التحدث عنه)، أن هناك فرقاً كبيراً بين من يقوم بالرقص في كلتا المناسبتين، ففي الحالة الأولى نجد أن معظم المجموعة من الأجانب، وأنها لم تضم إلا مصرية واحدة فقط، في حين أن مجموعة كبيرة من المصريات استخدمن في الحالة الثانية، وهن بلا شك من أصول عالية سمحت لهن بشرف المشاركة في موكب له اتصال مباشر بالإله، ومن المرجح تماماً أنهن كن هاويات مدربات، من أسر النبلاء أو رجال الدين.

(هـ)

وقد ورد في نص "فينا" الديموطيقي الذي يتصل بالملك "بادي باستت"[١٠٤] أن ذلك الملك قد أرسل رسائل إلى مختلف الأمراء في المدن

---

[١٠٣]إله جبانة صقارة. "المترجم".

[١٠٤]نشر النص الديوطبقي "يعقوب كرال":

Jacob Krall, “Demotische Lessestuke I”, Wien, 1897, pl. XVII, II, Wien, 1903, pl. X-XII.

وآخر من قام بنشره "ولهلم شبيجلبرج":

المصرية يدعوهم فيها إلى المساهمة الجدية في الاحتفالات الجنازية للملك المتوفي، وقد أرسل أحد أمراء المقاطعات إلى ابنه بعد تسلمه الرسالة الملكية قائلاً:

"ابني بمو" اذهب وباشر فرق المنطقة الشرقية، عليك أن تجعلهم على أهبة الاستعداد مع موظفي المعبد، والمشرفين على الاحتفالات، والراقصين الذي يجب أن يكثروا في غرف التحنيط، دعهم يبحرون على ظهر السفن إلى "براوزير"[١٠٥]، دعهم ينقلون (الجسد الميت) لأوزوريس الملك إلى غرفة التحنيط، أشرف على تحنيطه ودفنه، وأعد له جنازة فخمة عظيمة مثل تلك التي رتبت "لحابي" (العجل أبيس)[١٠٦] ومرور (منيفز باللغة اليونانية) ملك الملوك.

ومما سبق يتبين أن المدن المصرية كانت تحتفظ كذلك براقصين خاصين يقومون بالرقصات الطقسية.

Wilhelm Spiegelberg, "Der Sagenkreis des Konigs Petubastis", Leipzig, 1910, pp. 46-75.

"وبادي باستت" من ملوك العصر المتأخر. "المترجم".

[١٠٥] أي قبر "أوزوريس".

[١٠٦]من أشهر معبودات المصريين القدماء العجل أبيس وكانت مركز عبادته مدينة منف، وكانوا يختارونه ويميزونه باجتماع عدة صفات كسواد الجلد ووجود شامة بيضاء على الجبهة، وكانوا يحتفلون بدفنه حين يموت احتفالاً كبيراً، ثم يدفنونه في مقبرة منحوتة في الصخر بصقارة عرفت فيما بعد باسم "السرابيوم"، ولا يزال بها الكثير من التوابيت الضخمة.

أما "مرور" فهو العجل المقدس لمدينة "هليوبوليس" أي عين شمس الحالية. "المترجم".

ملاحظة عن التطور التاريخي لفن الرقص المصري القديم

قد رتبت جميع صورنا عن الرقص المصري القديم ترتيباً متتابعاً.

فالصور ١، ٢ ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ الذي استمر حتى النصف الثاني من الألف سنة الرابعة قبل الميلاد.

والأشكال ٣–٢٢ ترجع إلى عهد الدولة القديمة (الأسر ٣–٦) التي يمكن تحديد نهايتها ببدء القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد.

والأشكال ٢٣–٣٢ ترجع إلى عهد الدولة الوسطى (الأسرة ١٢ التي حكم ملوكها مصر من سنة ٢٠٠٠ إلى سنة ١٧٨٨ ق.م)

والأشكال ٣٣–٧١، ٧٣ ترجع إلى عصر النهضة (الأسرة ٢٦)، سنة ٦٦٣ إلى سنة ٥٢٥ ق.م.

ولا أعتقد أن هذا يكفي لتكوين فكرة كاملة عن التطور التاريخي لفن الرقص المصري القديم.

ولكن يمكن الاطمئنان إلى أن تلك الرقصات التي نجدها في صور من عصر معين كانت تمارس فعلاً في ذلك العصر، فمناظر الرقص قد اختيرت من بين عدد كبير من الصور الأخرى التي تمثل بحق حياة المصريين في ذلك العصر، ونحن نجد في تلك الصور فنانين، وصناعاً،

ومزارعين، وبنائين، وصيادين يمارسون صيد البر والبحر، وقناصين للطير، ونسوة يزاولون أعمالاً منزلية، وكتاباً يعملون في المكاتب، ومآدب للسراة، واستقبالات ملكية، وتدريبات عسكرية ... إلخ.

ولما كانت جميع تلك المناظر تهدف إلى تمثيل الواقع فيمكننا الحكم بأن مناظر الرقص هي الأخرى تصور أوضاعاً وحركات حقيقية لراقصي وراقصات ذلك العصر.

وتقع "لويسا كلبس" في خطأ منطقي، ومع غيرها ممن يعتقد بعدم وجود بعض الرقصات في عصر معين لا لسبب إلا لأنها لم تسجل في الصور والمناظر، وهم في هذا الاعتقاد ينسون أن مثل تلك الصور ربما كانت موجودة ولكنها لم تبق حتى أيامنا، أو أنها لا تزال مدفونة وراء طبقات الرمال في قبور لم تكتشف بعد، أو أن الفنانين المصريين لم يصوروها لأسباب متنوعة.

وينبهنا إلى مثل هذه الأخطاء المنطقية ذلك الوصف الذي كتبه الرحالة السيراكيوزي لمأدبة أحد سراة المصريين في منزله بمنف، وطبقاً لجانب من ذلك الوصف أشرنا إليه في ص٣٥ نجد أن نفس الرقصات الأكروباتية التي نعرفها من صور ترجع إلى القرن العشرين قبل الميلاد كانت لا تزال شائعة في ذلك العصر المتأخر، وكان من العسير التأكد من ذلك لولا بقاء ذلك الوصف العارض، فكيف يمكن الجزم مثلاً بأن مصريي الدولة الوسطى لم يعرفوا الرقص الموسيقي الذي وصفه ذلك

السيراكيوزي في جزء آخر من رسالته، والذي سبق أن أشرنا إليه في ص٢٧.

ولهذا فإني أختتم هذه الكلمة بتقرير أنه لا يمكن رسم صورة مؤكدة كاملة لتطور أي عنصر ثقافي إلا لذلك الذي حفظت لنا مادة كافية عنه، كالكتابة واللغة والأزياء المصرية، بعكس العناصر الثقافية التي تنقصنا المادة الكافية عنها كالرقص والفنون الجميلة والمآسي (الدينية) وغير ذلك.

ملاحظة عن الرقص المصري كما تمارسه الراقصات في العصر الحديث

إذا تصفحنا مرة أخرى الصور التي تمثل الرقص المصري القديم، وإذا قرأنا الفصل المتعلق بعناصر الحركة في الرقص، يمكننا أن نقرر بأنه ليس هناك من عناصر الرقص المصري ما لم يعرفه فن الرقص المعاصر.

وفيما عدا الصور ٣٣-٣٤، ٧٢، ٧٥-٧٦ فإننا لا نجد أي حركات حادة لثني الأطراف تؤيد الحركات الاهتزازية التي تعرضها الراقصات الحديثات ويقدمنها على أنها فن مصري قديم.

ففي ش٣٣-٣٤ كان الهدف من الحركات الممثلة إثارة جو من المرح، وفي ش٧٢ قد تولد طابع الجمود لأن الحركات يمارسها أشخاص مصطفين صفين ومتداخلين في الصورة، أما الصورة ٧٥-٧٦ فهي ترجع في الواقع إلى عصر النهضة، حين أخذت الثقافة المصرية في الأفول، وحاول المصريون تعويض ذلك بإحياء عناصر الثقافة القديمة، فالفنانون المصريون في ذلك العهد لم يحاولوا الابتكار، بل أخذوا فقط في النقل من النماذج القديمة، فعلى سبيل المثال قد أخذنا شكلي ٧٥، ٧٦ من مقبرة شخص يدعى "آبا" عمد إلى نقل صور من قبر "آبا" آخر

عاش في عهد الدولة القديمة –أي قبله بسبعة عشر قرناً– ولذا فسماجة الأوضاع ليست من عمل الفنان المبدع الذي عاش في القرن الخامس والعشرين قبل الميلاد، بل المسئول عن ذلك هو الناقل المرتزق الذي عاش في لقرن السابع قبل الميلاد[١٠٧].

وهنا يتطرق إلى ذهننا السؤال التالي: من أين إذن اشتقت الرقصات في عصرنا الحالي تلك الحركات والأوضاع العديمة الذوق والتي يدعون أنها مصرية؟ لقد بحثت عن أصل تلك الأوضاع عبثاً في اليونان وروما حتى وجدتها عند الأتروسكانيين[١٠٨]، وقد قدمت في شكلي ٧٧، ٧٨ نماذج أربع صور لراقصين وراقصات أخذت من قبور أتروسكانية نقلاً عن الأشكال ٢٠٧، ٢١٤ من كتاب "فريتز ويجي"[١٠٩]، حيث يجد القاريء حوالي الأربعين صورة في نفس الموضوع قد تختلف في التفاصيل، ولكن يسودها طابع مشترك.

[١٠٧] صورة مقبرة "آبا" التي ترجع إلى عهد الدولة القديمة قد نشرت في كتاب "ديفز".

N. de G. Davies: “Deir El Gabrawi I ».

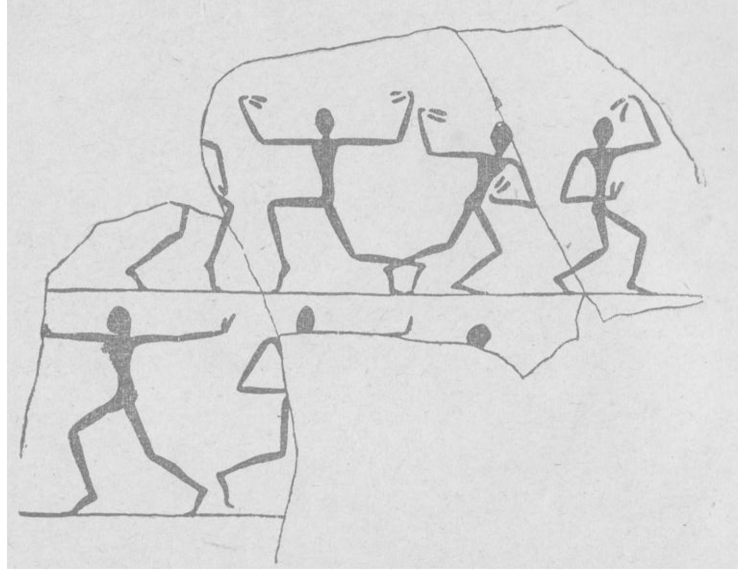
ومن الواضح أن صور السيدات الثلاث في أول الصورة ش٧٥-٧٦ قد نقلت من صور نسوة يحملن قرابين فوق رؤوسهن، وهذا هو السبب في مجافاة حركة أيديهن للأوضاع المألوفة.

[١٠٨] الأتروسكانيون أو الأترورِبون، شكل غامض، هاجر من آسيا الصغرى (في أغلب الظن) إلى الجزيرة الإيطالية في القرن الثامن قبل الميلاد، فاخضع السكان الأصليين، وأسس عدداً من المدن المستقلة، وتميز بنشاطه في الحرب والتجارة، انظر: M. Pallottino: The Etruscans.

[109] Fritz Weege: “Der Tanz in der Antike”, 1926.

ملحق

١- يلحق بالفصل المتعلق "بالرقص بمصاحبة الآلات الموسيقية" منظر يرجع إلى عهد الأسرة الثامنة عشرة، نشره "برنارد بروبير Bernard Bruyere" سنة ١٩٣٤ في تقريره عن حفائر "دير المدينة" ١٩٣١- ١٩٣٢، ص٧١.

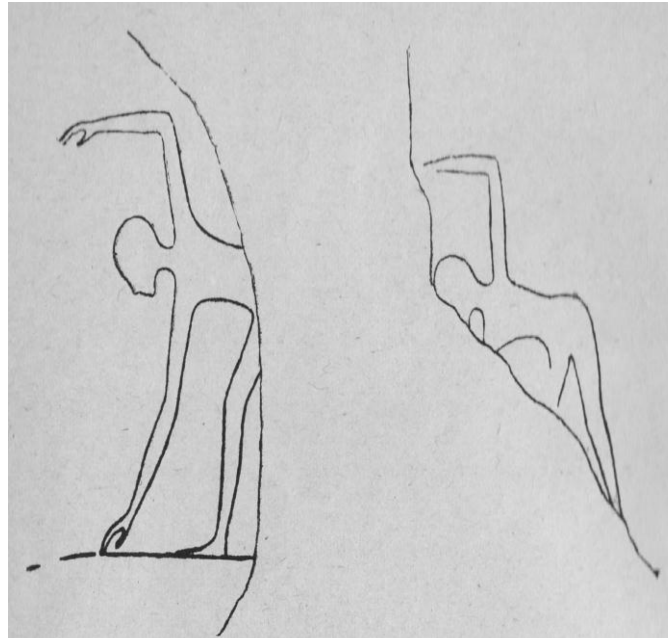


وقد رسم الفنان راقصات يستخدمن المصفقات، وقد نفذ هذا الرسم بأسلوب غير معتاد عند المصريين القدماء، إذ لم يقم الفنان وزناً للقواعد التقليدية، والتي كان مضطراً دائماً إلى التزامها، ولهذا فقد تحرر هذا الرسم من الجمود الذي يلازم الصور الأخرى المرسومة على الطريقة

التقليدية، وتميز بحيوية كبيرة، ومن الأوضاع التي يمثلها هذا الرسم يتضح أنه يصور رقصاً حركياً خالصاً يذكرنا برقص الإسبان بالصاجات.

٢- ونضيف كذلك رغبة في استكمال الموضوع صورة ثانية من بقايا معبد تل بسطة (قرب الزقازيق)، نشرها سنة ١٨٩٢ العالم "ادوارد نافيل"

Edward Navile: “Festival Hall of Osorkon II in the great temple of Bubastis”, pl. XV, No. 5.

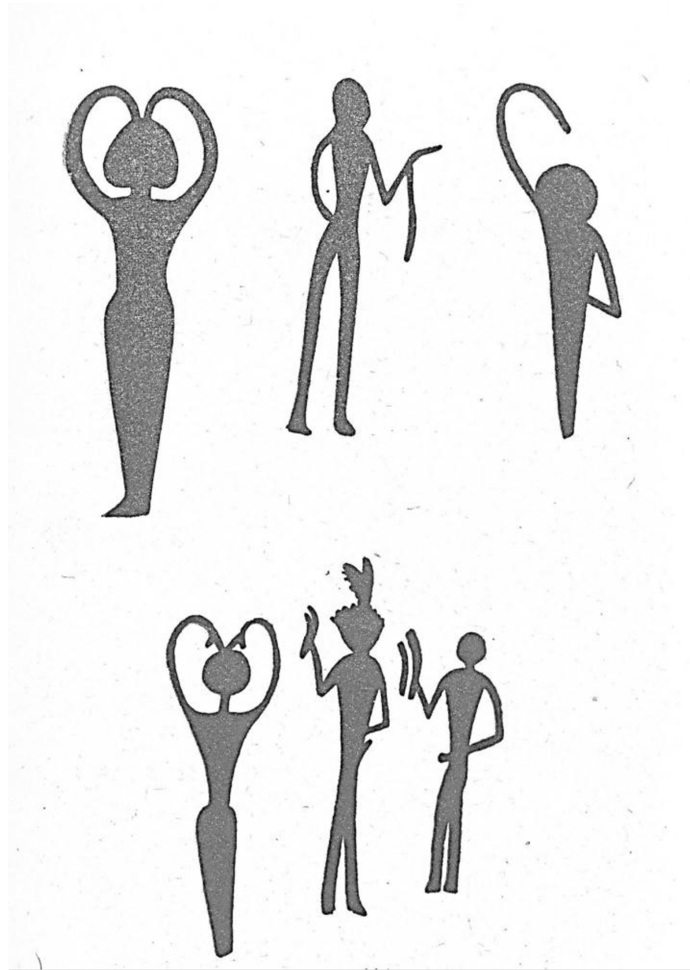


وهذه الصورة تمثل عيداً دينياً كان يصحبه في مصر عادة لواناً من الرقص، وقد نشرت "ل. كلبس L.Klebs" هذه الصورة في كتابها:

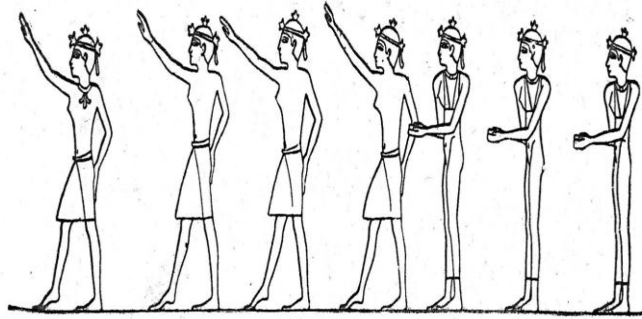
Die Relefs und Malereien des neuen Reiches, p. 225, fig. 140.

واعتبرت الأوضاع المصورة بها تمثل شكل نجمة، ولكن لا يمكن الموافقة على هذا الرأي لأن المصريين –في اعتقادي– الذين كانوا معتادين على رسم أقوى الأوضاع تعبيراً عن الرقصة، لم يكن من العسير عليهم رسم أحد الساقين أو الاثنين معاً مرفوعين في الهواء.

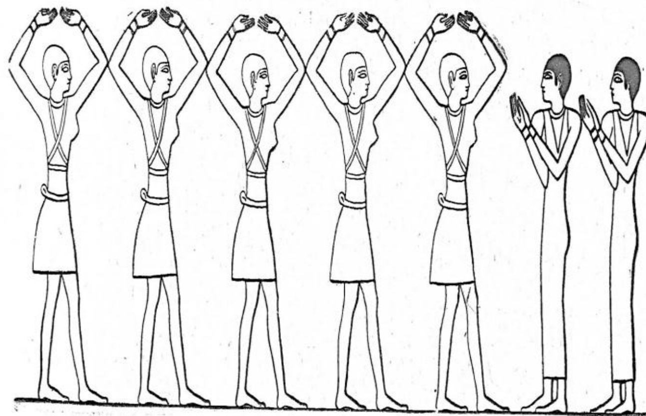
ثانياً : اللوحات



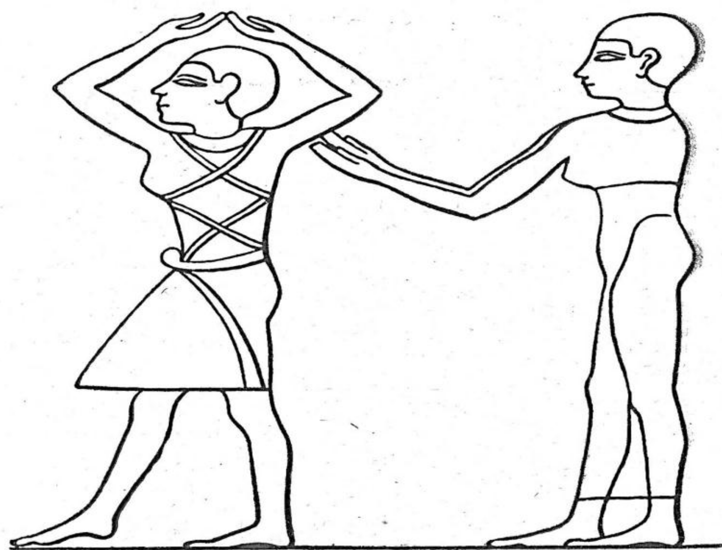
(ش ١، ٢)



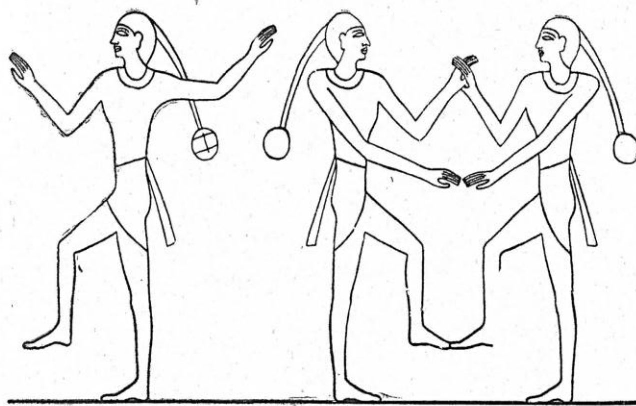
(ش ٣)



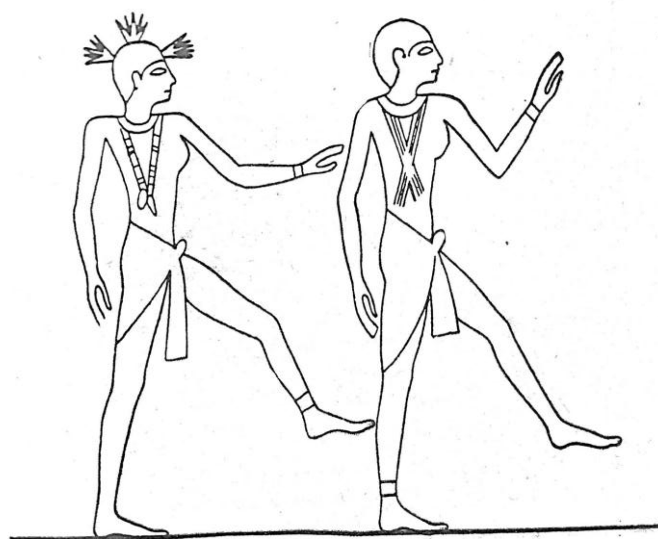
(ش ٤)



(ش ٥)



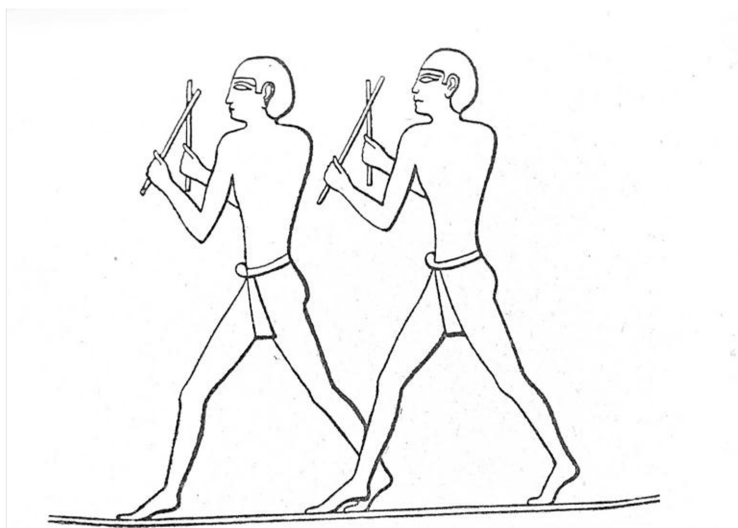
(ش ٦)



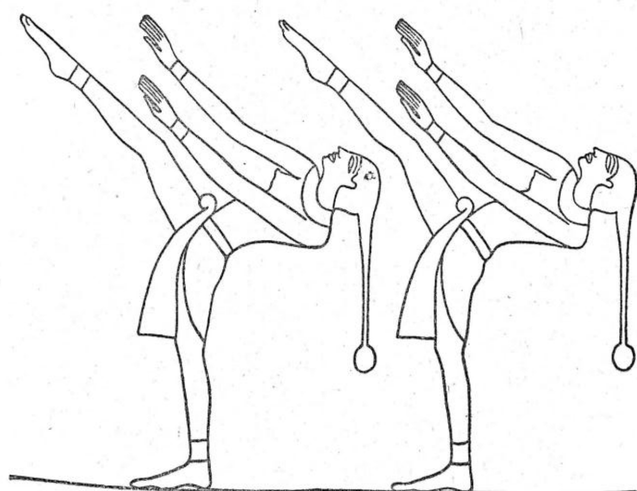
(ش ٧)



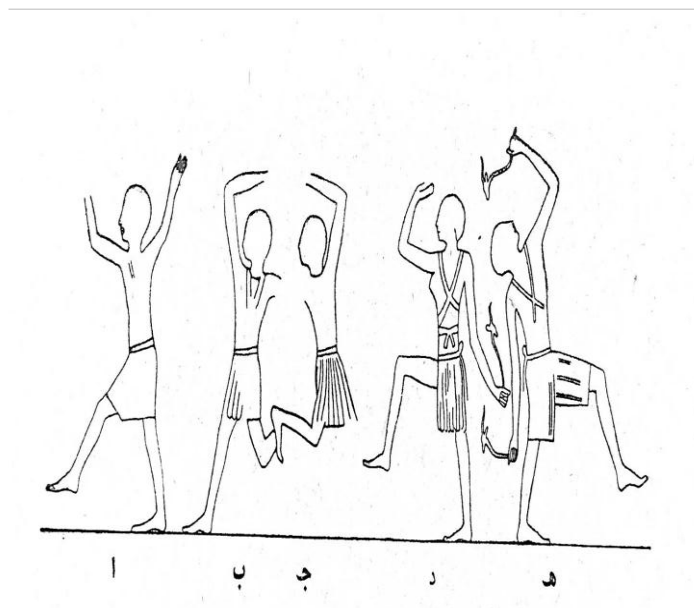
(ش ٨)



(ش ٩)



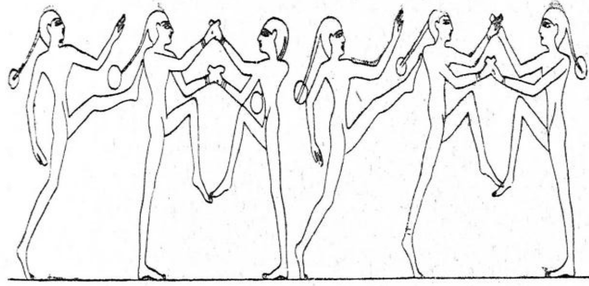
(ش ١٠)



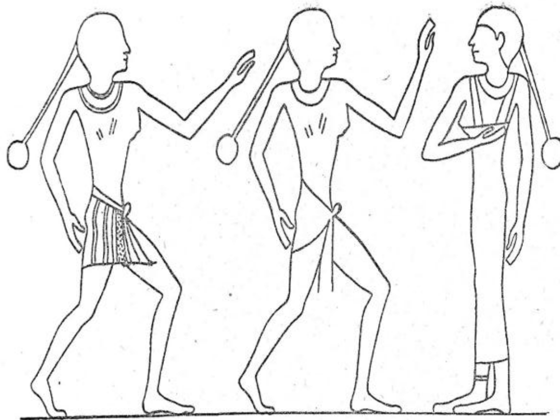
(ش ١١)



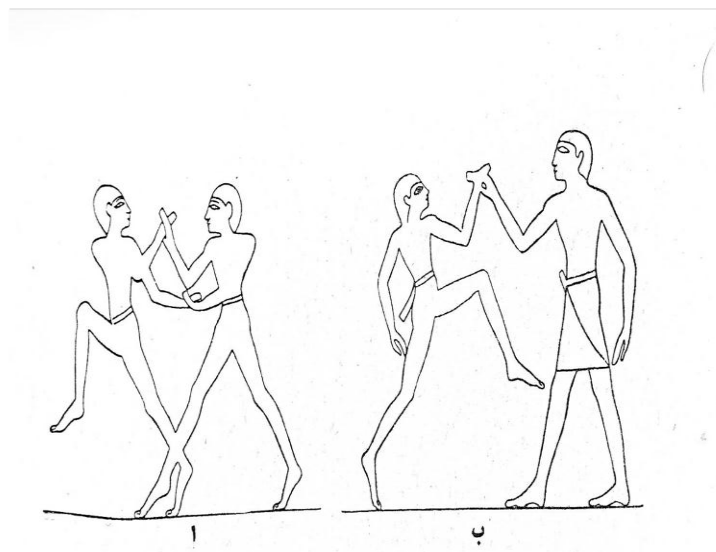
(ش ١٢)



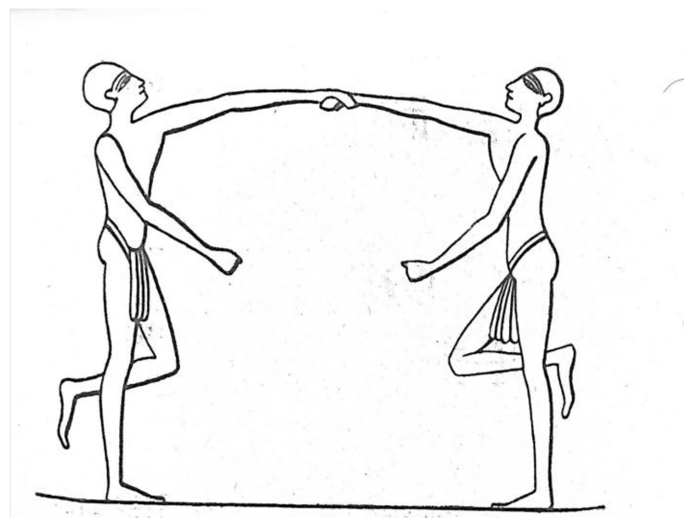
(ش ١٣)



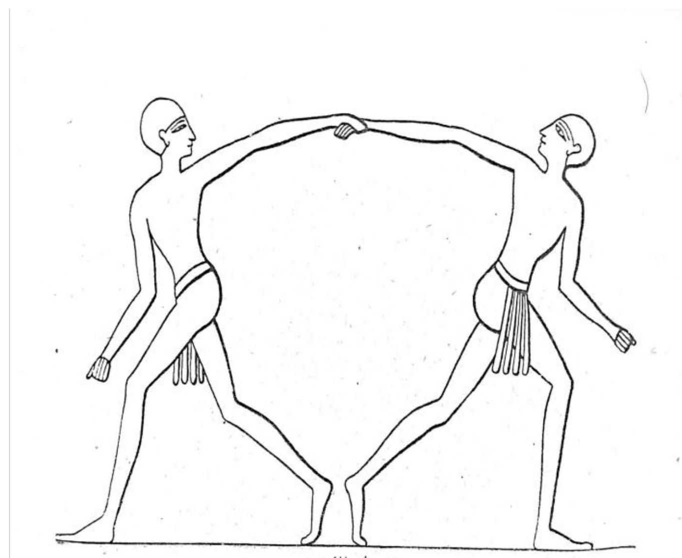
(ش ١٤)



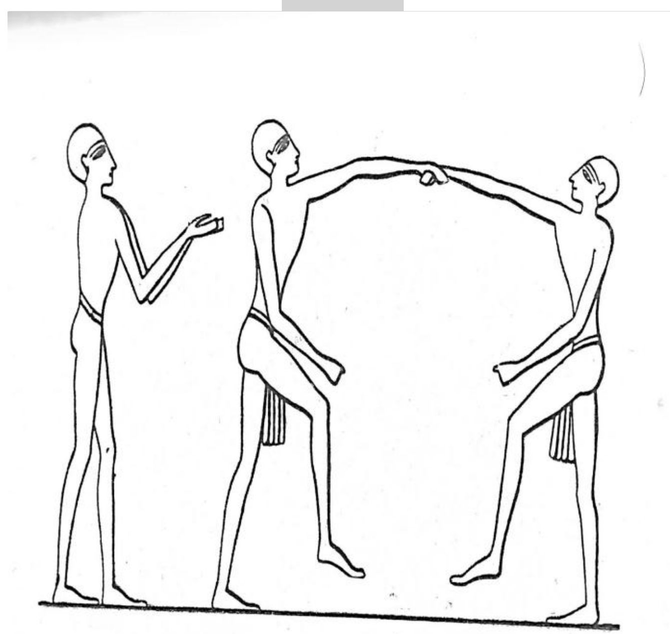
(ش ١٥)



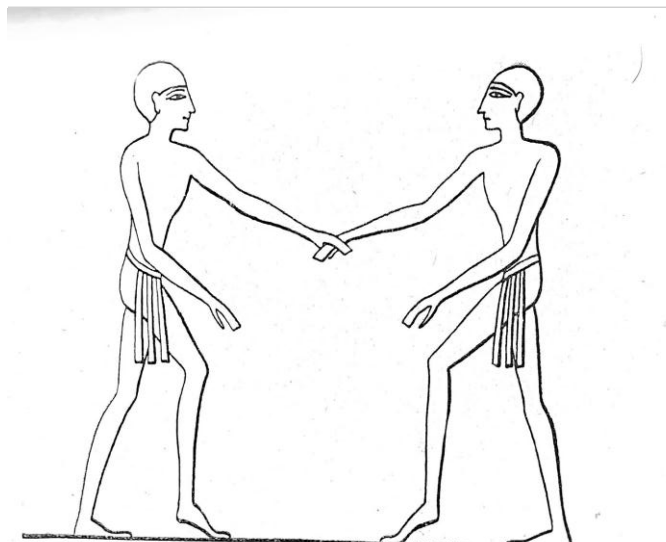
(ش ١٦)



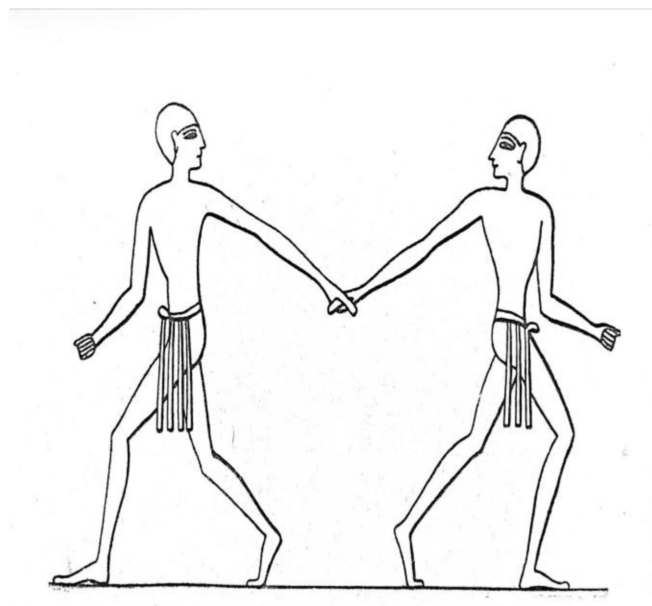
(ش ١٧)



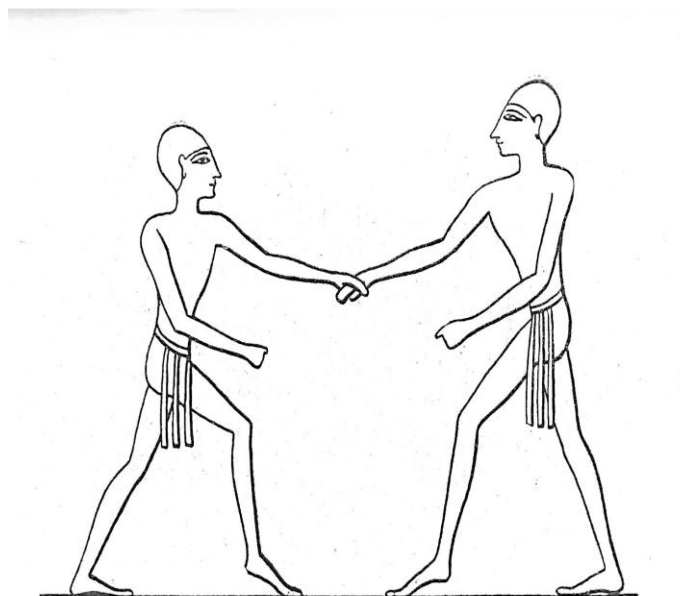
(ش ١٨)



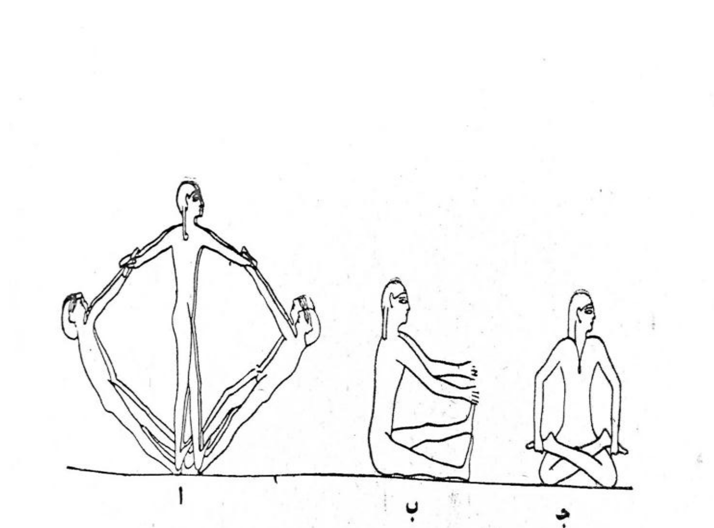
(ش ١٩)



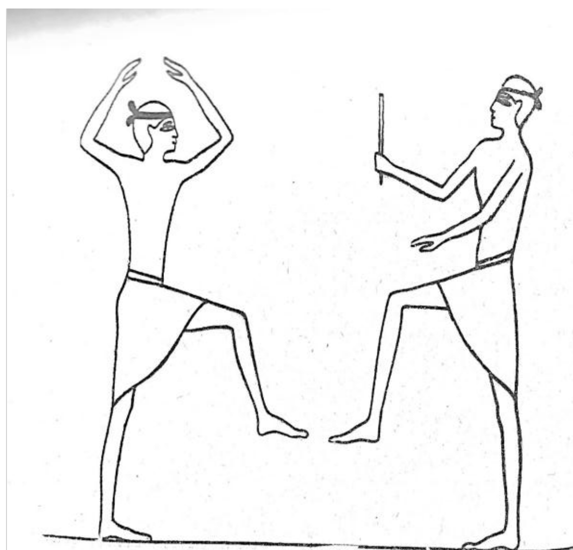
(ش ٢٠)



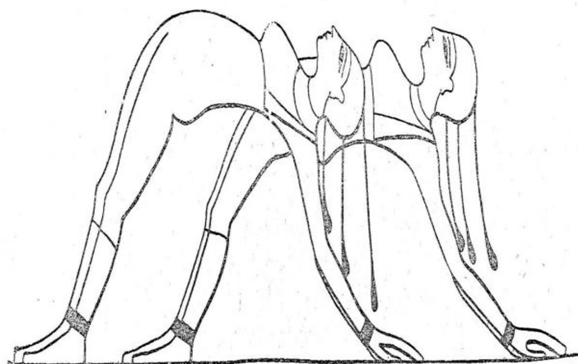
(ش ٢١)



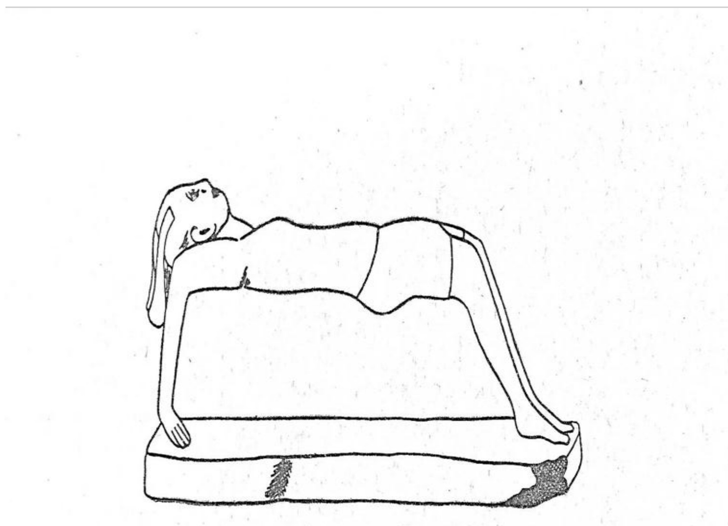
(ش ٢٢)



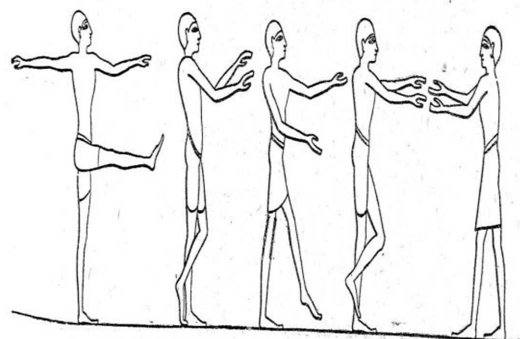
(ش ٢٣)



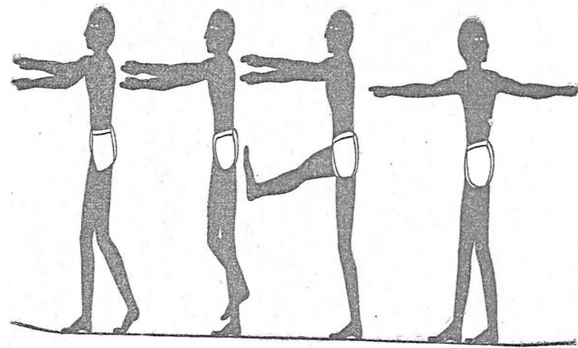
(ش ٢٤)



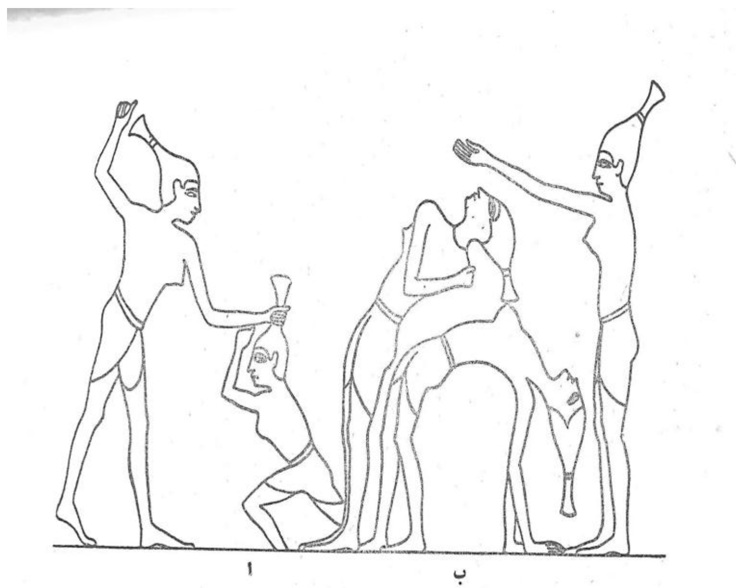
(ش ٢٥)



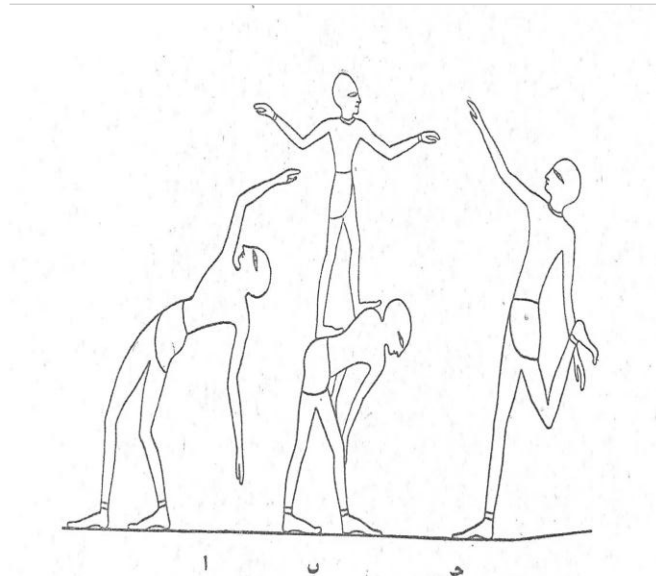
(ش ٢٦)



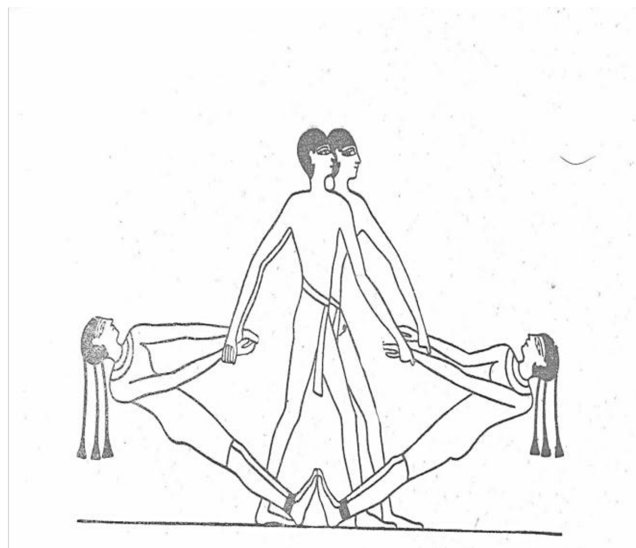
(ش ٢٧)



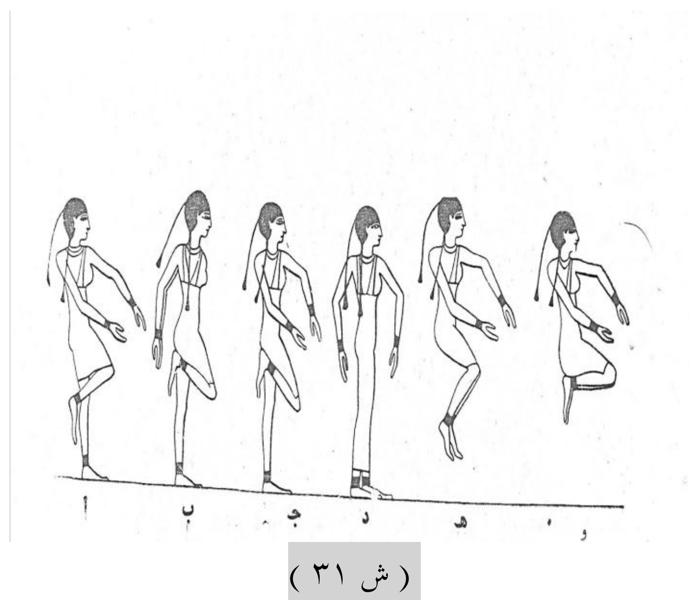
(ش ٢٨)



(ش ٢٩)



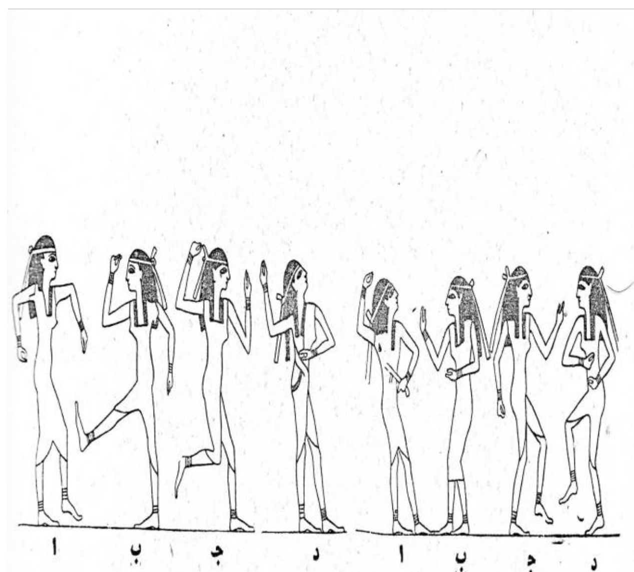
(ش ٣٠)



(ش ٣١)



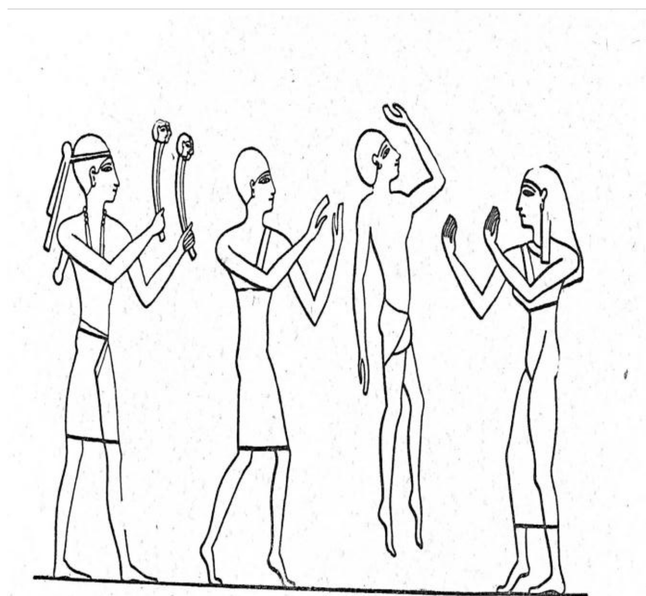
(ش ٣٢)



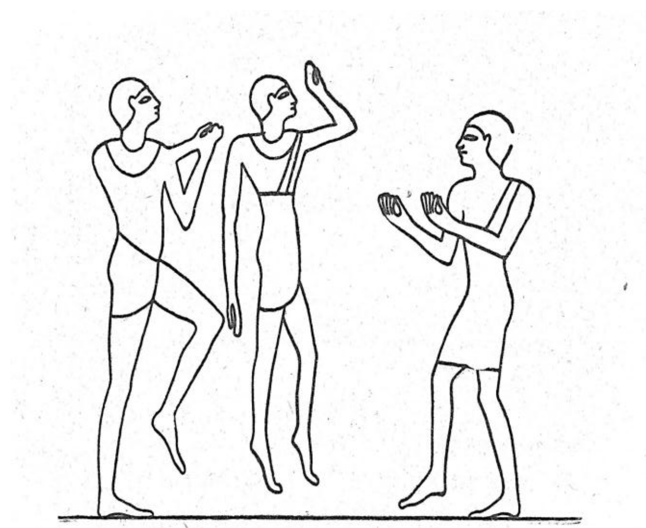
(ش ٣٣ ، ٣٤)



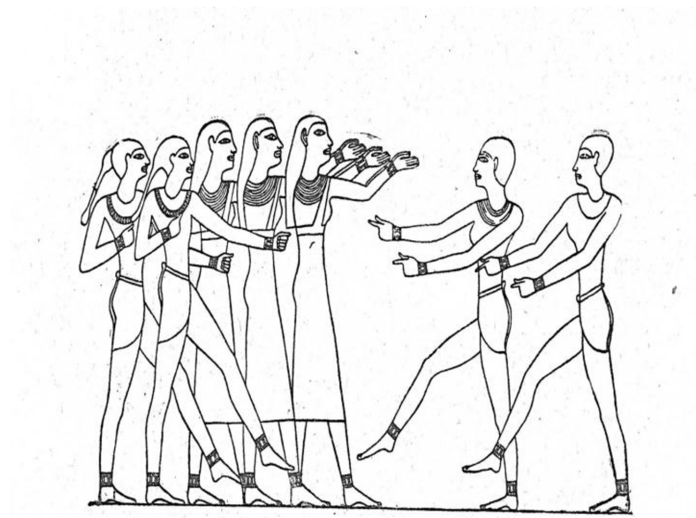
(ش ٣٥)



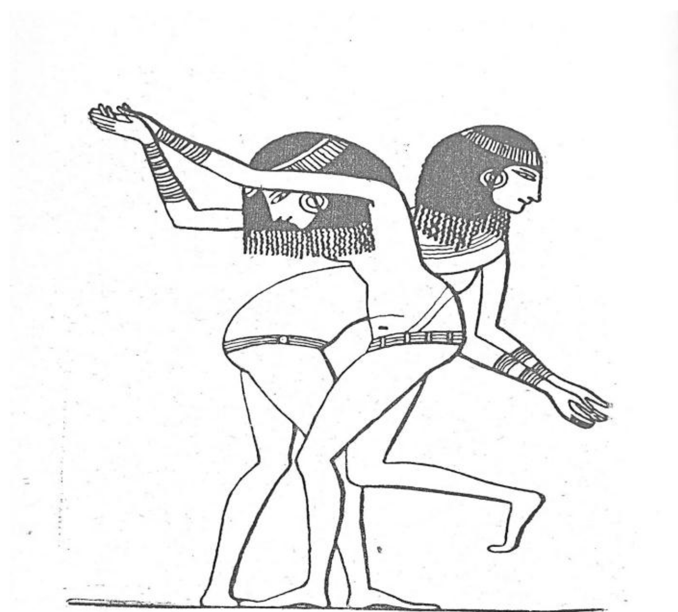
(ش ٣٦)



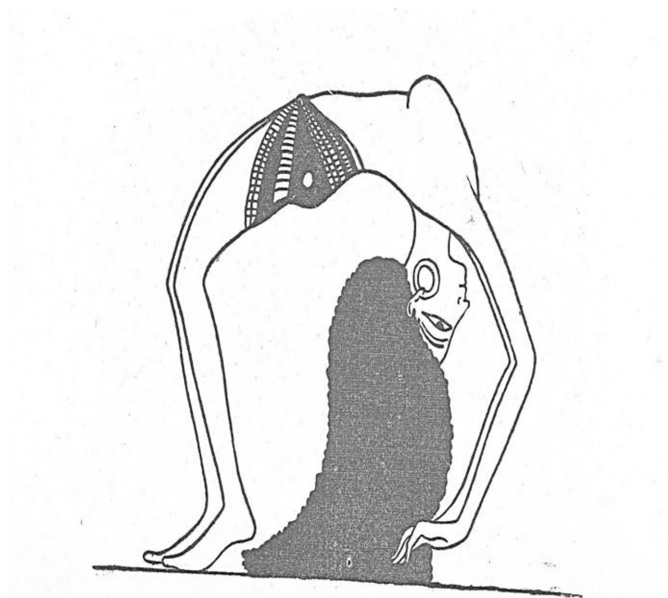
(ش ٣٧)



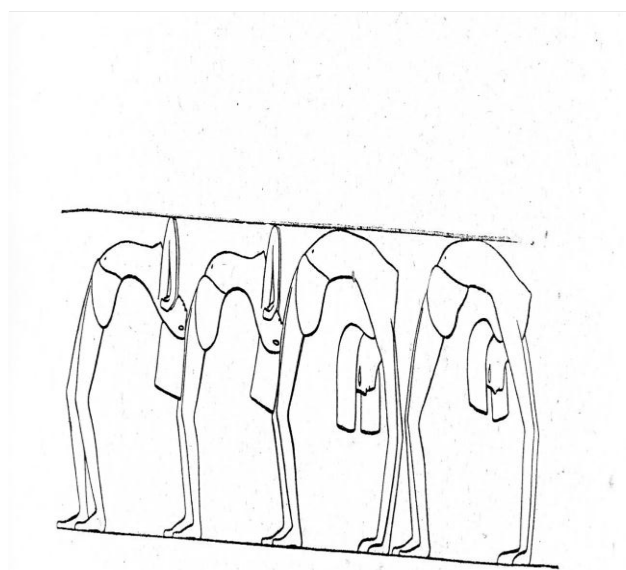
(ش ٣٨)



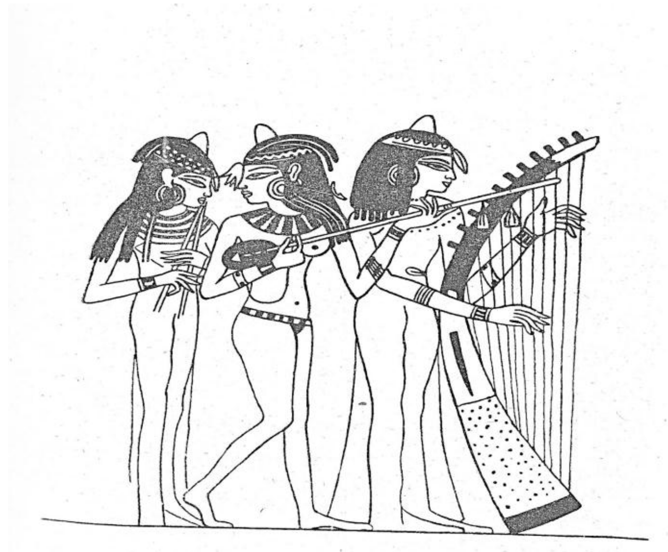
(ش ٣٩)



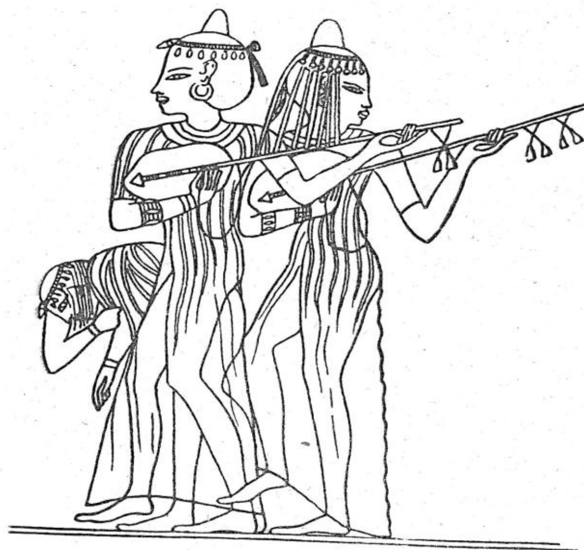
(ش ٤٠)



(ش ٤١)



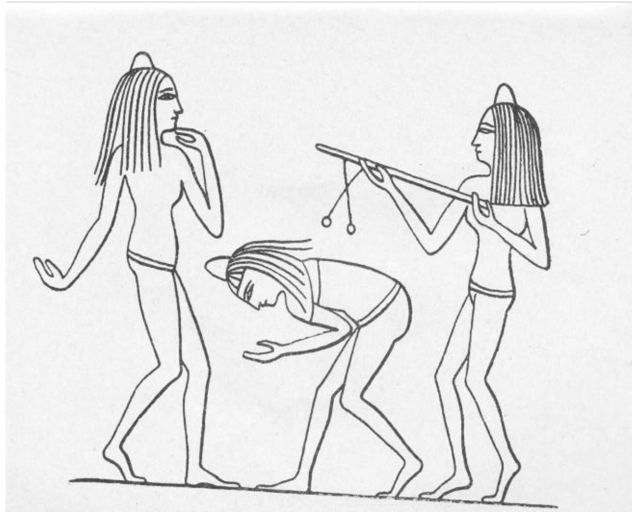
(ش ٤٢)



(ش ٤٣)



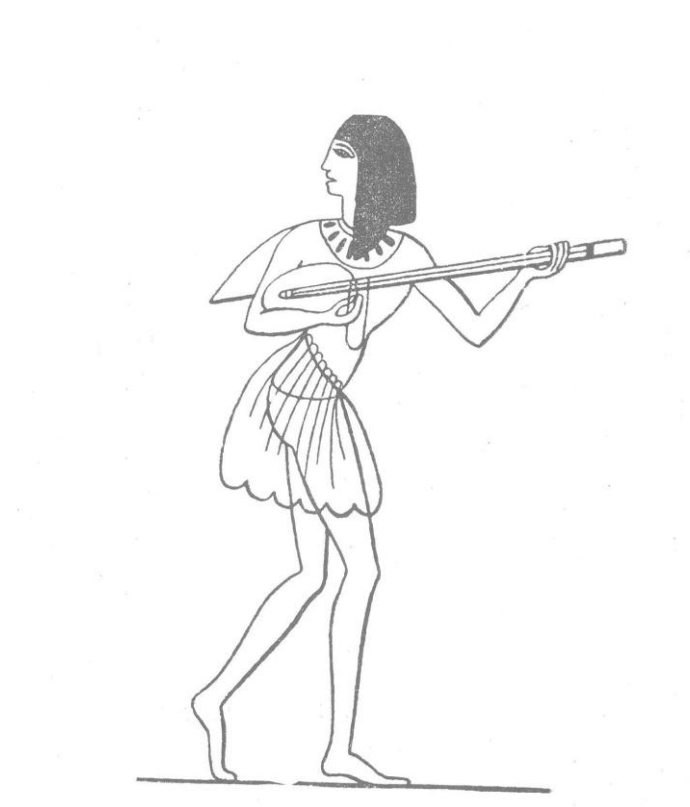
(ش ٤٤)



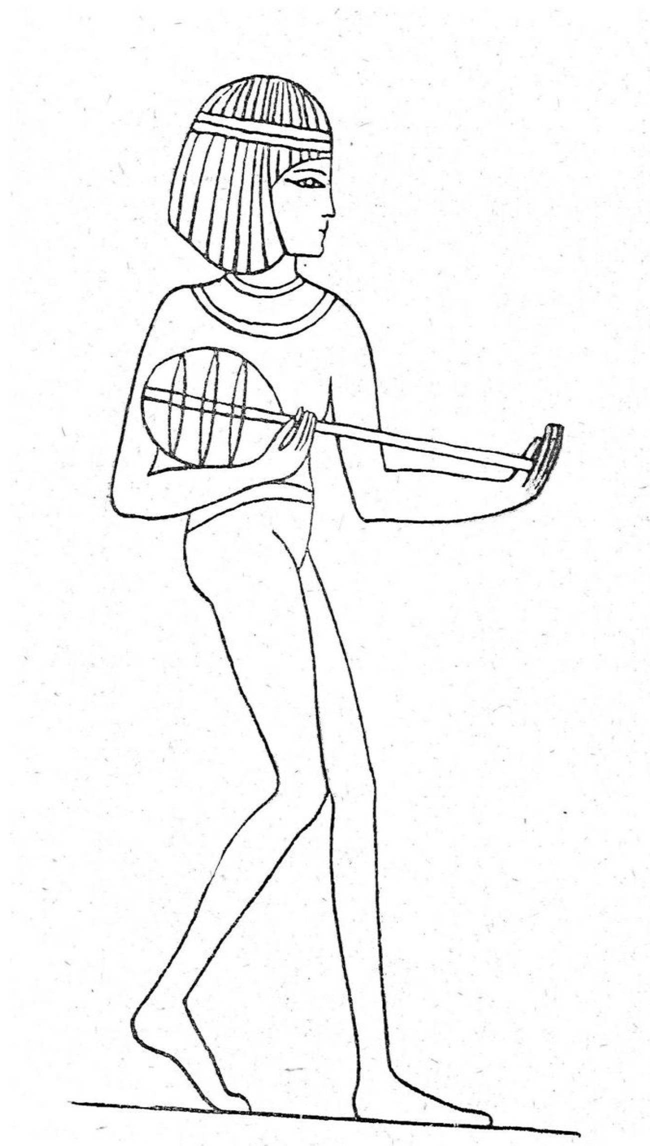
(ش ٤٥)



(ش ٤٦)



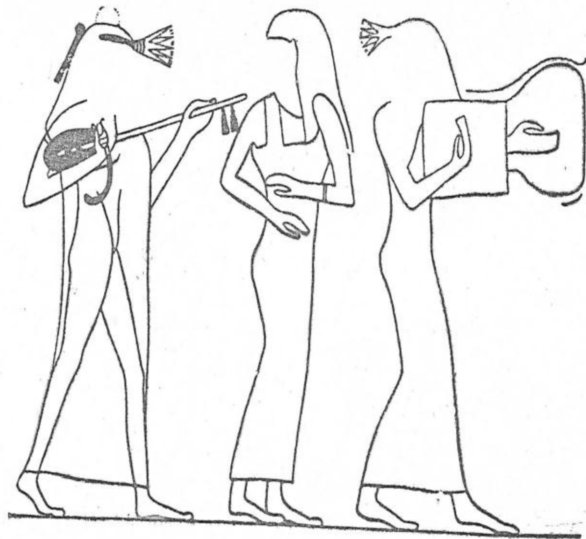
(ش ٤٧)



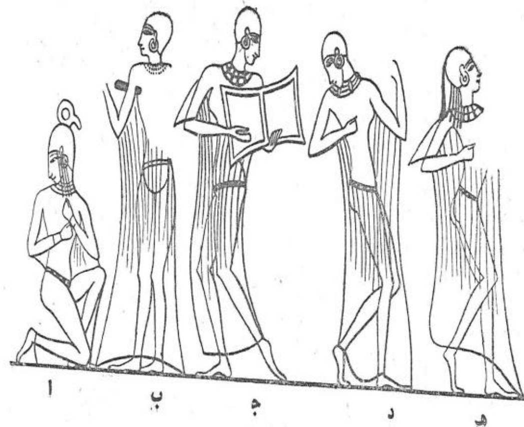
(ش ٤٨)



(ش ٤٩)



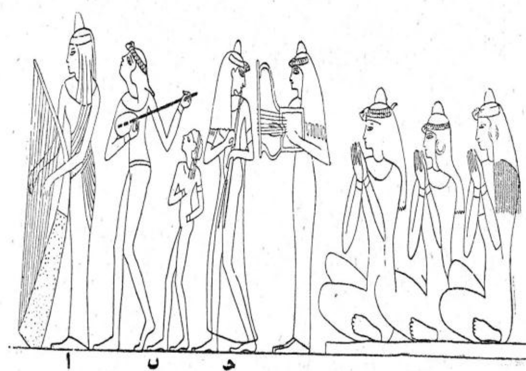
(ش ٥٠)



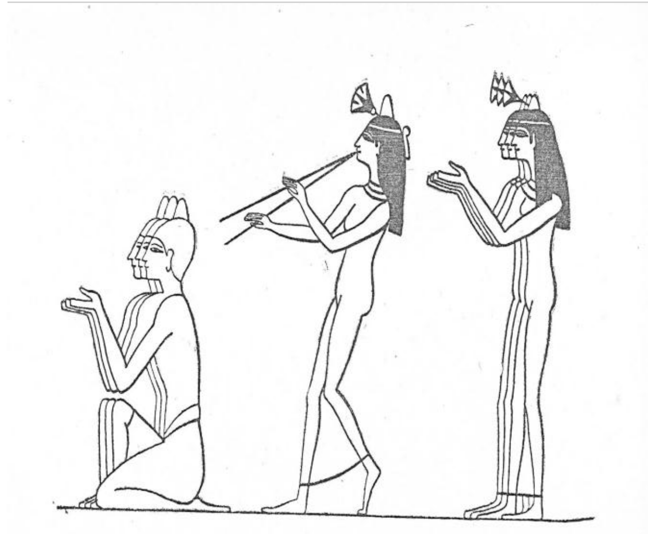
(ش ٥١)



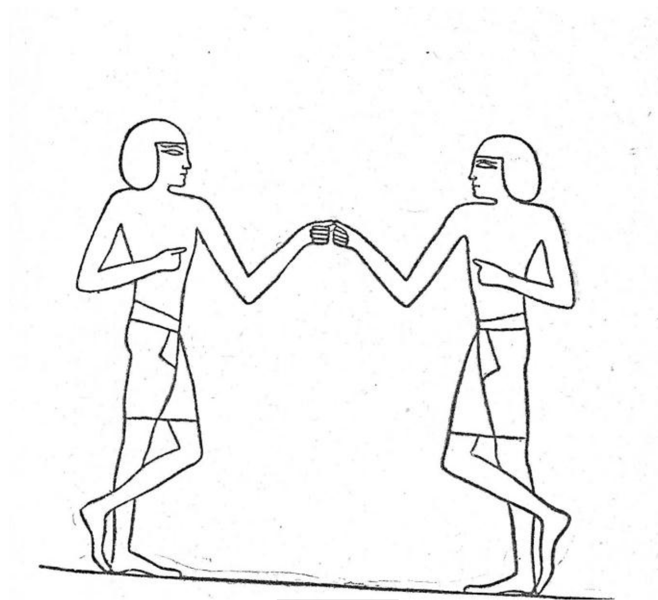
(ش ٥٢)



(ش ٥٣)



(ش ٥٤)



(ش ٥٥)



(ش ٥٦)



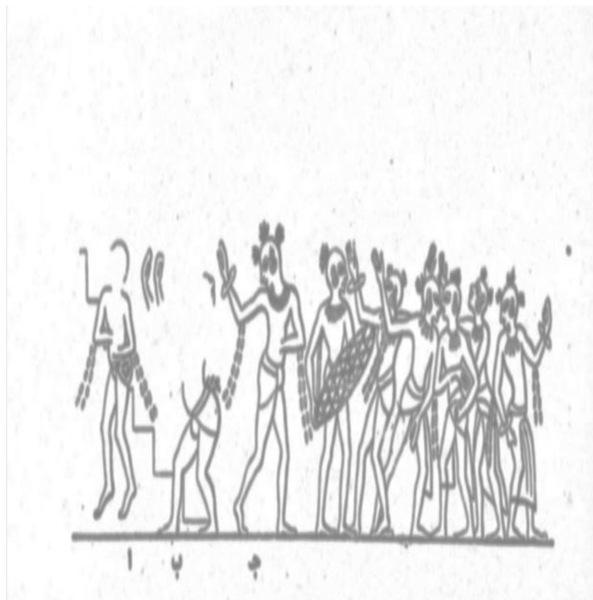
(ش ٥٧)



(ش ٥٨)

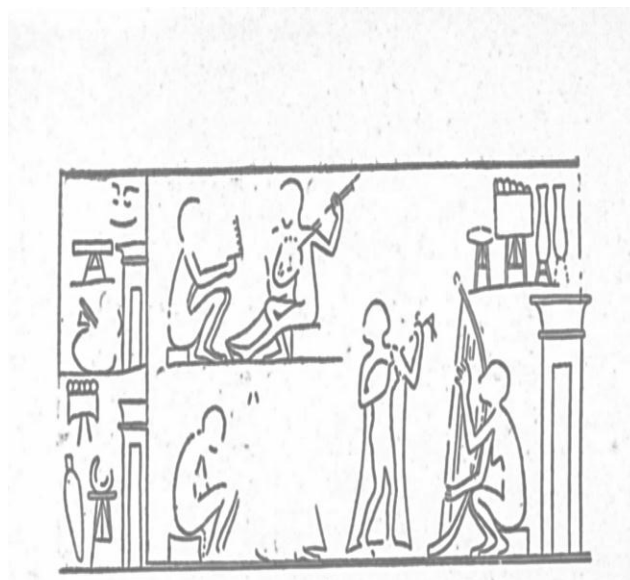


(ش ٥٩)



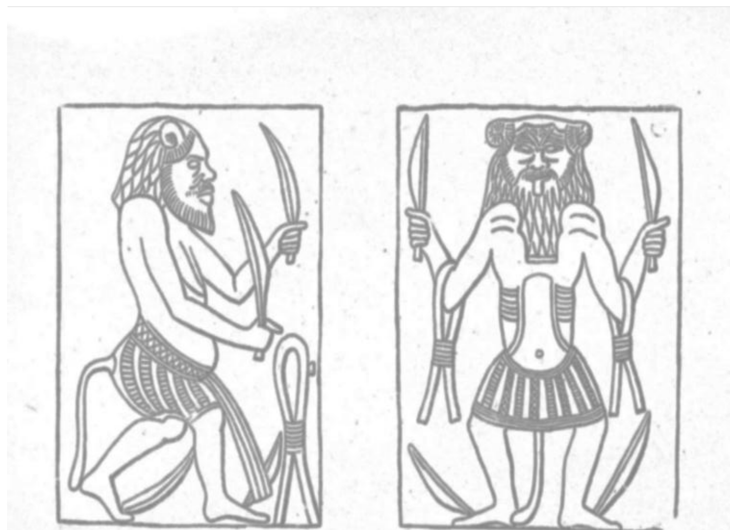
(ش ٦٠)


(ش ٦١)


(ش ٦٢)



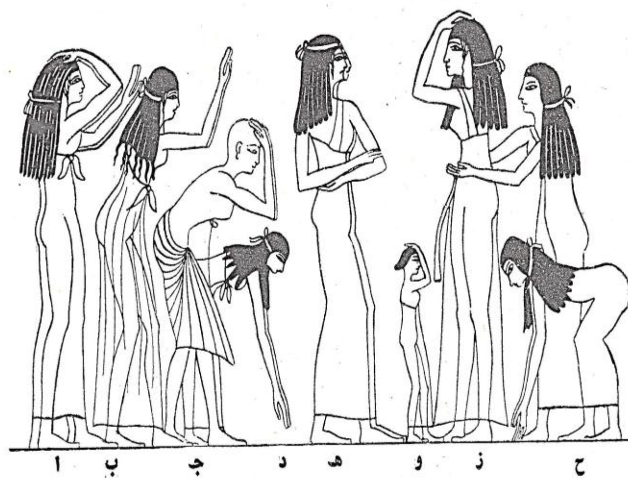
(ش ٦٣)



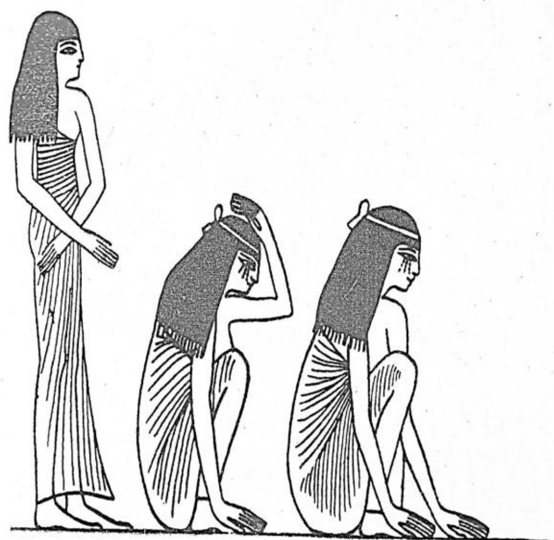
(ش ٦٤)



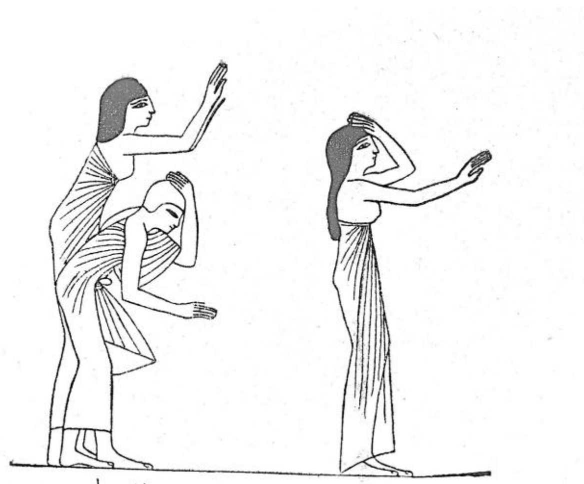
(ش ٦٥)



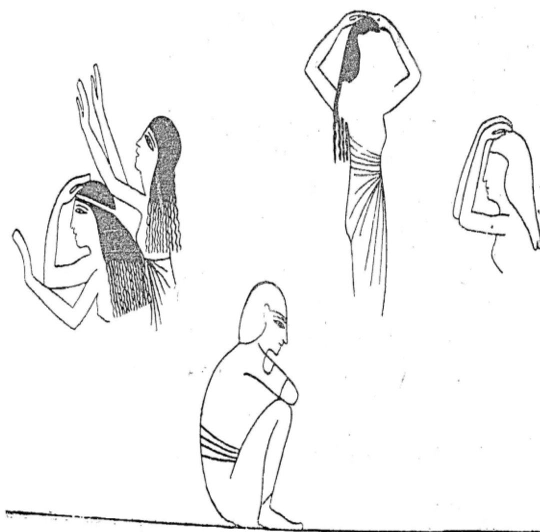
(ش ٦٦)



(ش ٦٧)



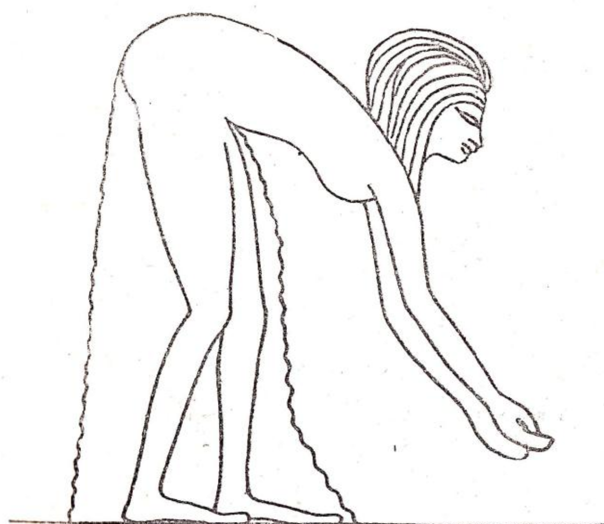
(ش ٦٨)



(ش ٦٩)



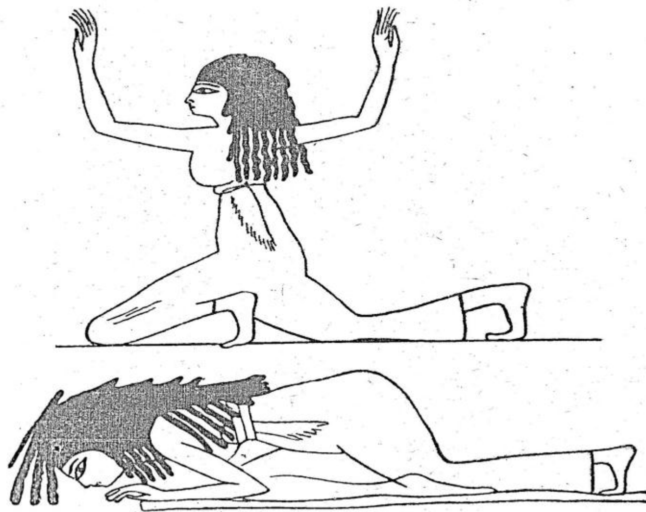
(ش ٧٠)



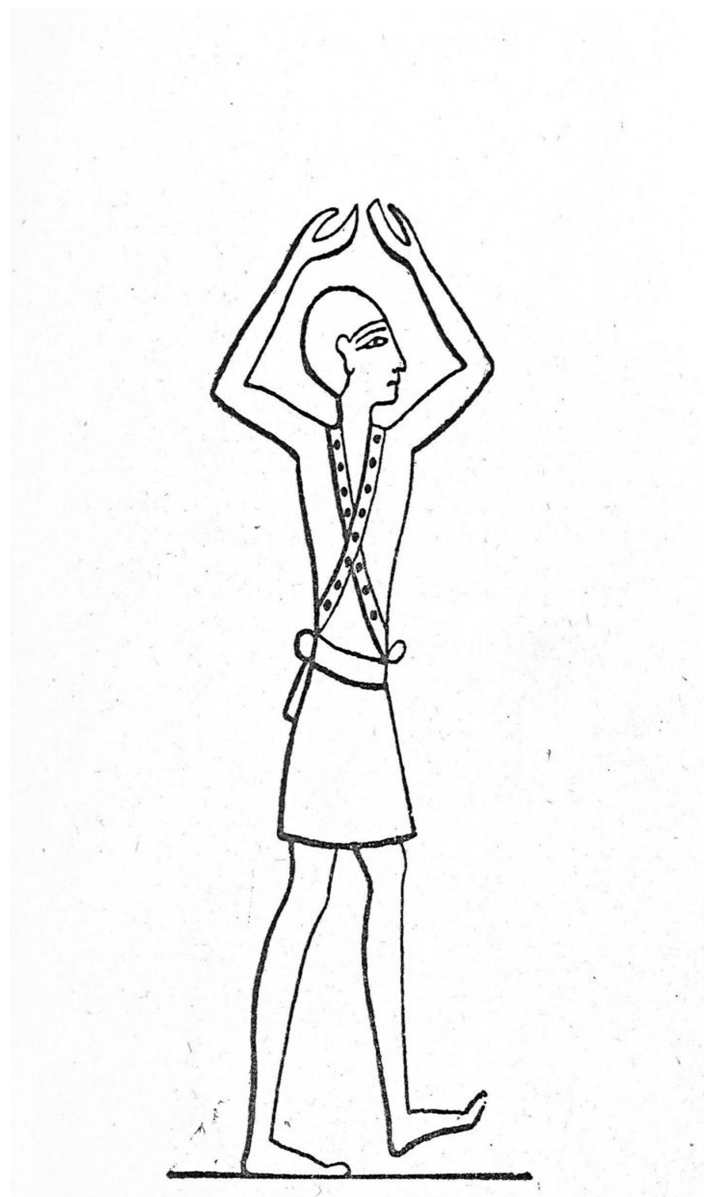
(ش ٧١)



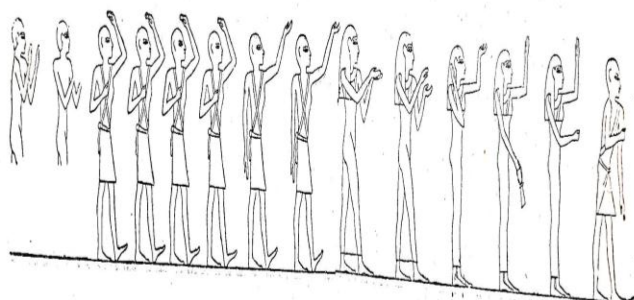
(ش ٧٢)



(ش ٧٣)



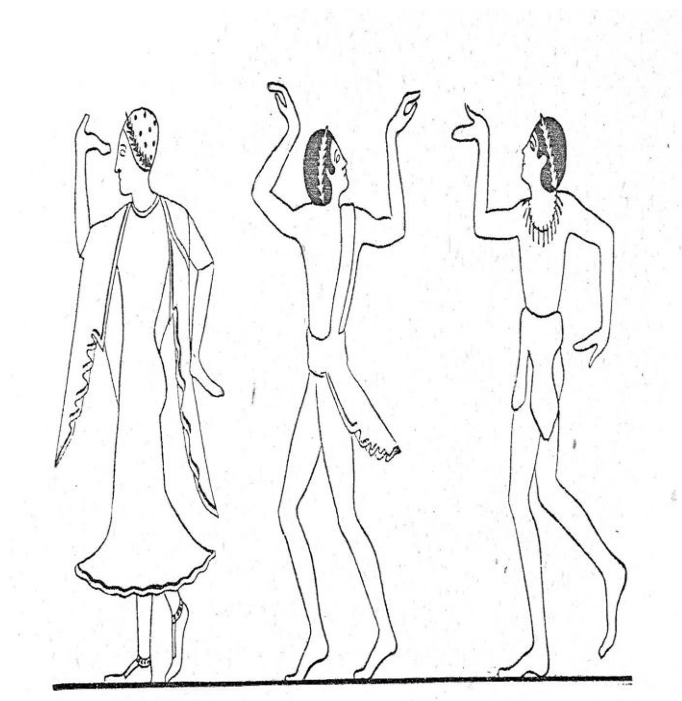
(ش ٧٤)



(ش ٧٥ ، ٧٦)



(ش ٧٧)



(ش ٧٨)

الفهرس